

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

**GILBERTO CAETANO MANEA**

**IMAGENS DO ÊXTASE**

**RELAÇÕES SOCIOTÉCNICAS ENTRE O AUDIOVISUAL E OS ESPORTES DE  
AÇÃO E AVENTURA NA NATUREZA**

**SÃO CRISTÓVÃO**

**2018**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Manea, Gilberto Caetano

M274      Imagens do êxtase : relações sociotécnicas entre o  
i      audiovisual e os esportes de ação e aventura na natureza /  
Gilberto Caetano Manea ; orientador Renato Isidoro da Silva.  
– São Cristóvão, Se, 2018.

115 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e  
Narrativas Sociais)– Universidade Federal de Sergipe, 2018.

Cinema – Crítica e interpretação. 2. Esportes no cinema.  
3. Êxtase. 4. Imagens. I. Silva, Renato Isidoro da. II. Título.

CDU 791(049.32)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

GILBERTO CAETANO MANEA

**IMAGENS DO ÊXTASE**

RELAÇÕES SOCIOTÉCNICAS ENTRE O AUDIOVISUAL E OS ESPORTES DE  
AÇÃO E AVENTURA NA NATUREZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Renato Isidoro da Silva.

SÃO CRISTÓVÃO

2018

GILBERTO CAETANO MANEA

## **IMAGENS DO ÊXTASE**

### **RELAÇÕES SOCIOTÉCNICAS ENTRE O AUDIOVISUAL E OS ESPORTES DE AÇÃO E AVENTURA NA NATUREZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

#### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Renato Isidoro da Silva.  
(orientador)

Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Jr.

Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Cauê Rodrigues.

Universidade Federal de Sergipe.

São Cristóvão, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2018

## AGRADECIMENTOS

À minha família que tem depositado fé, confiança e esperanças em minhas escolhas e decisões. Especialmente à minha irmã Jucilaine Gomes Manea, sempre presente com a sua luz. E à minha mãe, “Kalunga” (Clarinda Gomes Manea): que sempre acende uma vela em prece para os meus anjos da guarda nos momentos mais extremamente necessários.

À família Ferreira Leão que acolheu a mim e aos livros quando foi necessário e que suportou todos os humores do meu espírito como se eu pertencesse ao mesmo sangue que Torquato Neto, situado no Bom Futuro da Fortaleza de Nossa Senhora dos Remédios.

Aos professores do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, representados nas pessoas dos professores Beatriz Furtado, Shirley Martins e Yuri Firmeza que sempre tiveram olhares e palavras de afeto, estímulo e confiança para qualquer um dos meus gestos, anseios e projetos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais que acreditaram na iniciativa e no propósito de criação desse pólo de pensamento interdisciplinar ao cinema e ao audiovisual, político e esteticamente estratégico para Sergipe e para o Nordeste brasileiro. Que seja longa e próspera a *arte*.

À professora Dr<sup>a</sup>. Ana Angela Faria Gomes, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Narrativas Sociais pela singular acolhida dos primeiros dias em “terra estrangeira”. Sem a sua disposição, solidariedade e afetos, esta jornada teria sido muito mais difícil. Ao contrário, sua presença companheira, alicerçada e reforçada pela presença da professora Dr<sup>a</sup> Beatriz Collucci, fez dessa experiência de mestrado, uma frutuosa árvore da Esperança.

|Ao grupo de teatro sergipano Boca de Cena que foi o lugar de minha residência artística, nos primeiros meses de vida em Sergipe Del Rey, no Bairro do Bugio. De dentro da cozinha experimental do Teatro Boca de Cena, a ceia de Dom Quixote foi servida em dias de festa, como doces que são oferecidos aos corações mais necessitados.

Aos meus amigos Eli Ângelo, Leandro Alves e Ivanildo A. Nunes, parceiros de filosofia, artes e ciências do bem-viver em comum e que fizeram dos meus dias de mestrado, o suave vôo de asa delta. E ao meu orientador, Dr. Renato Izidoro da Silva, aqui situado na mesma linha que meus preciosos amigos, pois não posso reconhecer alguém mais generoso, solidário e paciente comigo e com os meus devaneios que este meu orientador, a quem eu gostaria de chamar de *amigo*.

Por fim, meus sinceros agradecimentos à Fundação de Apoio à Pesquisa e à Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe (FAPITEC-CAPES) pela concessão integral da bolsa

de estudos de pós-graduação e pelo tratamento prestado por suas funcionárias em todos os momentos que foi necessário. A difícil arte de resolver problemas e dificuldades com paciência, é um talento raro que pode ser encontrado no *Edifício Maria Feliciano*.

«Longe de abrir-se para a luz ofuscante do Ser puro ou do Objeto,  
nossa vida possui, no sentido astronômico da palavra, uma atmosfera;  
está constantemente envolvida por essas brumas que chamamos mundo sensível ou  
história,  
o sujeito indeterminado (on) da vida corporal  
e o sujeito indeterminado da vida humana,  
o presente e o passado,  
como conjunto misturado dos corpos e espíritos,  
promiscuidade de rostos, palavras, ações, e essa coesão entre todos,  
que não podemos recusar-lhes já que todos são diferenças,  
distâncias extremas de um mesmo algo».

**Maurice Merleau-Ponty**, in.: *O visível e o invisível*.

MANEA, Gilberto Caetano. Imagens do êxtase: relações sócio-técnicas entre o audiovisual e os esportes de ação e aventura na natureza. 130 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

## **RESUMO**

Esta dissertação apresenta como peça de indagação epistemológica os modos de enunciação narrativa fílmica da produção audiovisual de esportes considerados “radicais”. A investigação versa, especificamente, sobre as figurações do êxtase enquanto tradução das relações entre as imagens técnicas e os modos de agenciamento e operação da linguagem audiovisual na prática de esportes alternativos que desafiam as forças da natureza. Este estudo se efetua segundo o método ensaístico das imagens de pensamento encontradas duplamente em Walter Benjamin (*denkbilder*) e em Gilles Deleuze, experimentadas como um exercício de escrita criativa crítica de cinema a propósito das questões de enunciação narrativa fílmica (representações do movimento corporal) dos esportes de ação, em linhas paralelas de reflexão (antropologia simétrica) dos primórdios da invenção do cinema e da videoesfera contemporânea.

Palavras-chave: Êxtase. Imagens técnicas. Cinema. Esportes radicais.

MANEA, Gilberto Caetano. Imagens do êxtase: relações sócio-técnicas entre o audiovisual e os esportes de ação e aventura na natureza. 130 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

### ABSTRACT

This dissertation presents as a piece of epistemological inquiry the modes of film narrative enunciation of the audiovisual production of sports considered "radical". The research deals specifically with the ecstatic figurations as a translation of the relations between technical images and modes of agency and operation of audiovisual language in the practice of alternative sports that defy the forces of nature. This study is performed according to the essayistic method of thought images found doubly in Walter Benjamin (*denkbilder*) and Gilles Deleuze, experienced as an exercise in creative critical film writing on the issues of film narrative enunciation (representations of body movement) of action sports, in parallel lines of reflection (symmetrical anthropology) from the beginnings of the invention of the cinema and the contemporary video sphere.

Keywords: *Ékstasis* .Technical images. Cinema. Extreme Sports.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                |  |    |
|----------------|--|----|
| Figura 1       | Simulação imagética digital de DNA<br>Fonte: US Department of Energy - USA   | 13 |
| Figura 2       | Fotografia: Mila Pobedina - Cortesia da autora   | 14 |
| Figura 3       | Copa das árvores - <i>Ficus Benjamin</i><br>Fotografia - Simone Castro - Cortesia da autoria.  | 18 |
| Figura 4       | Frame extraído de <i>De fil en aiguilles</i> (Laurent Triay, 2014)   | 25 |
| Figura 5       | Frame extraído de <i>Any snow, Any mountain</i> (1971) <i>ski film</i> de Warren Miller  | 25 |
| Figura 6       | Registro fotográfico do <i>skydiver</i> e instrutor de esportes aéreos<br>Gustavo Areias - Fonte: Divulgação - Célula Digital                            | 27 |
| Figura 7       | Escultura de Gian Lorenzo Bernini - O êxtase de Santa Teresa -<br>Basílica Santa Maria della Vittoria, Roma.   | 29 |
| Figura 8       | Escultura de Gian Lorenzo Bernini - O êxtase de Santa Teresa<br>Basílica Santa Maria della Vittoria, Roma.   | 30 |
| Figura 9       | Fotografia de Dimitris Makrygiannakis<br>Fonte: Photographic Mercadillo  | 38 |
| Figura 10      | Frame extraído de <i>Dogtown and Z-Boys</i> (Stacy Peralta, 2001)  | 44 |
| Figura 11      | Pinturas rupestres das grutas de Lascaux - Perigot - Dordone - França<br>Fonte: National Geographic  | 48 |
| Figura 12      | Bertolt Brecht e Walter Benjamin - Skovsbostrand - Dinamarca -<br>1934 - Fonte: Boitempo (Benjamin, 2017)  | 60 |
| Figura 13      | Simulação imagética digital de neurônios na retina -Fonte: Infinite<br>Imagined - Curious Archive  | 72 |
| Figura 14      | Simulação imagética digital de células neurônais do cérebro- Fonte:<br>Pixabay   | 73 |
| Figura 15      | Mont Sainte Victoire - Paul Cézanne (1904-1906) - Fonte: Museu de<br>Arte da Filadélfia - USA  | 74 |
| Figura 16 e 17 | Leeuwenhoek (1632-1723) e o seu microscópio; Microscópio de<br>Robert Hooke (1635-1703) - Fonte: J. Araujo - Métodos e Técnicas<br>de Estudos da Célula. | 78 |
| Figura 18      | A Lição de Anatomia do Dr. Tulp, Rembrandt (1632) - Fonte:<br>Mauritshuis - A Haia - Holanda.  | 78 |
| Figura 19      | Kaiser Panorama - Fonte: Mark Witkowski Archive  | 81 |
| Figura 20      | Imagem gerada pelo Hubble Space Telescope - Fonte: NASA  | 82 |
| Figura 21      | Willard Boyle e George Smith - Fonte: Gizmodo/Bells Lab (1969)   | 87 |

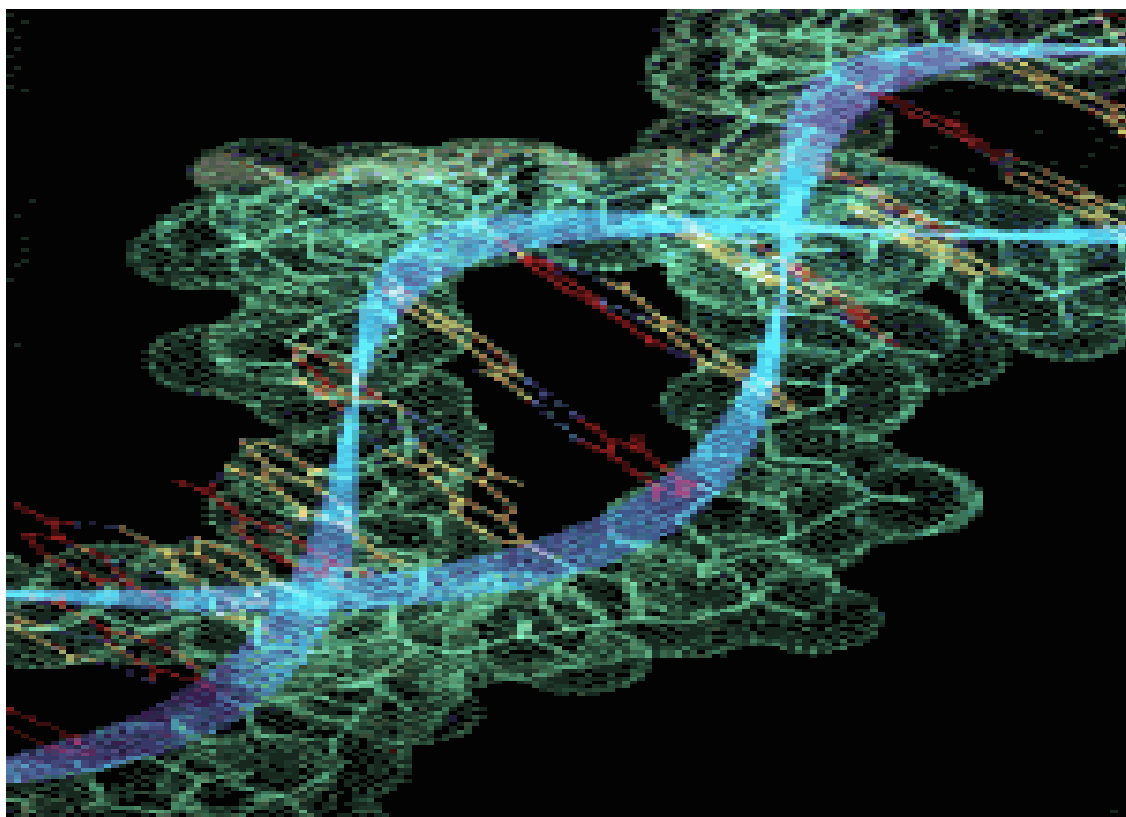
|           |  |     |
|-----------|--|-----|
| Figura 22 | Micrografia da estrutura óssea - Fonte: Cecília Wong/Cold Brew Labs  | 90  |
| Figura 23 | Felix Baumgartner na iminência do salto da Estratosfera - Fonte: Projeto Red Bull Stratos  | 92  |
| Figura 24 | Reprodução do cartaz original do <i>surf movie</i> “ <i>Endless Summer</i> ” (1966) de Bruce Brown   | 93  |
| Figura 25 | Reprodução da capa de revista da Marvel Comics, “Fantastic Four” com a estréia do personagem “Silver Surfer” (1966).   | 96  |
| Figura 26 | Frontispício da publicação dos Diários de Bordo de Joseph Banks, tripulante da Expedição Marítima-Científica do Capitão James Cook. Fonte: Acervo reserva da Biblioteca Nacional da Austrália. | 102 |
| Figura 27 | Registro fotográfico de um nativo havaiano com a sua prancha tradicional “alaia”. Honolulu. Cerca de 1900. Acervo Bishop Museum.   | 104 |
| Figura 28 | Duke Kahanamoku, de origem havaiana, atleta e medalhista olímpico de natação pelos Estados Unidos - Fonte: Encyclopedia of surfing   | 104 |
| Figura 29 | Selo comemorativo em homenagem a Duke Kahanamoku<br>Fonte: The Hawaiiana Numismatist   | 106 |
| Figura 30 | Bruce Brown (1937-1917) - Fonte: Encyclopedia of surfing   | 117 |

## Sumário

|   |    |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO.....   | 13 |
| 1.1 Das Definições Gerais e Preliminares .....  | 13 |
| 1.2 Dos esportes de ação e aventura na Natureza. ....   | 16 |
| 1.3 Do audiovisual à videosfera. ....   | 17 |
| 1.4 Das relações sociotécnicas.....   | 20 |
| 1.5 Doxologia da Radicalidade.....  | 22 |
| 1.6 Das imagens do êxtase.....  | 28 |
| 1.7 O êxtase segundo Georges Bataille. ....   | 31 |
| 1.8 O êxtase no cinema. ....  | 33 |
| 2 Da Exegese Benjaminiana .....   | 35 |
| 2.1 Conversão à Benjamin. ....  | 37 |
| 2.2 O relâmpago da cognoscibilidade.....  | 37 |
| 3 Perspectiva Histórica-Antropológica.....  | 39 |
| 4 Estudos Culturais e algumas estatísticas: os esportes de ação e aventura na Natureza e o <i>mainstream</i> da produção da produção audiovisual..... | 44 |
| 4.1 Estado da Arte. ....  | 46 |
| 5 Da Imagem de Pensamento em Walter benjamin.....   | 49 |
| 5.1 Walter Benjamin e os esportes.....  | 55 |
| 6 A Imagem do Pensamento segundo Gilles Deleuze. ....   | 61 |
| 6.1 Gilles Deleuze e Walter Benjamin. Das afinidades eletivas.....  | 68 |
| 6.2 Gilles Deleuze e os esportes. ....  | 69 |
| 7 A Galáxia de Boyle e Smith .....  | 72 |
| 7.1 O Multiverso das Imagens Técnicas.....  | 72 |
| 7.2 Boyle e Smith.....  | 85 |
| 8 O Sonho de Ícaro .....  | 88 |
| 8.1 Flexão sobre as noções de radicalidade. ....  | 88 |

|   |     |
|---|-----|
| 8.2 Revisitando a doxologia da radicalidade. ....                     | 89  |
| 9 A Alegria Surfista.....   | 93  |
| 9.1 Das performances narrativas do surfe e suas funções míticas. .... | 99  |
| 9.2 Das narrativas múltiplas do surfbording. ....                     | 101 |
| 9.3 Viajantes do extraordinário.....                                  | 109 |
| Considerações finais .....  | 118 |
| REFERÊNCIAS .....   | 120 |

## 1 INTRODUÇÃO



**Figura 1. Simulação imagética digital de DNA**  
**Fonte - US Department of Energy - USA**

### 1.1 Das Definições Gerais e Preliminares

Esta dissertação de mestrado interdisciplinar em cinema se dedica ao estudo reflexivo dos modos de produção, criação e expressão audiovisual de não-ficção, isto é, as formas audiovisuais de temática dos esportes de ação e aventura na Natureza, do gênero documentário. Para tanto, fazemos uso da dupla noção de *imagem de pensamento*, encontrada primeiro em Walter Benjamin e paralelamente em Gilles Deleuze enquanto uma forma epistemológica de reconhecimento dos modos de enunciação fílmica do corpo, da técnica e do cinema. Em uma tentativa de apreensão de uma *metafísica do corpo* interessava-nos obter algum acesso ao *corpo das imagens*. Com quais materialidades se constituem? Com quais fenômenos se fabrica uma imagem? Como é possível apreendê-las? É possível apreender *imagens do êxtase*?

*Questão de método.* A noção de *imagem de pensamento* é também um dispositivo metodológico de articulação de *uma escrita sobre o devir das imagens* no exercício de compreensão das *imagens do êxtase* – do pequeno conjunto de filmes e séries de vídeos documentários observados. Ao fazermos uso da noção de *imagem de pensamento* ensaiamos a aproximação de um panorama maior de investigação das imagens contemporâneas que tem (em paralelo com as questões das *imagens dialéticas* em Walter Benjamin), a restauração dos procedimentos iconológicos (*icon turn*) de Aby Warburg como um marco temporal específico para a implantação de uma *antropologia das formas imagéticas* e suas ressonâncias (Hans Belting, 2010; Georges Didi-Huberman, 2013; Philippe Alain-Michaud, 2013). Ressaltamos, entretanto, as condições e limitações de um estudo ainda em esboço, ainda em estágio preliminar, intuições que se destinam a futuros desenvolvimentos.

Estes limites podem ser descritos como:

- a) a observação geral de um vasto campo para promover um recenseamento;
- b) a definição de exemplos paradigmáticos;
- c) a escolha de exemplos complementares;
- d) a análise estrutural da narrativa e a experiência de uma escrita em abordagem poética.
- e) a *exposição* de imagens por derivação da escrita poética<sup>1</sup>.



**Figura 2. Fotografia: Mila Pobedina - Cortesia da autora**

<sup>1</sup> Desde a compreensão do ensaio como forma (Theodor Adorno via Walter Benjamin) conforme a herança da escrita ensaística que recebemos de Michel de Montaigne, se estendendo ao “grau zero da escritura” em Roland Barthes, temos a intenção de nos aproximarmos de uma escrita crítica e poética segundo o modelo dos *Cahiers du Cinéma* (de André Bazin à Serge Daney e Jean-Louis Comolli), passando ao devir das imagens contemporâneas com a *assumpção* do método warburgiano adotado em consonância com o método benjaminiano por Georges Didi-Huberman (1998, 2011, 2012, 2013, 2015a, 2015b, 2015c, 2015d).

De imediato apresentam-se diversos problemas epistemológicos relacionados à definição dos termos, categorias e conceitos que circunscrevem este estudo. Por esportes de ação e aventura na Natureza estamos considerando uma gama de atividades esportivas cujas definições conceituais são múltiplas exatamente devido à variedade de modalidades e derivações que as constituem – numa relação direta de *jogo* com as forças gerais da Natureza.

Com raríssimas exceções, essa produção específica realiza obras de ficção, predominando em geral, obras audiovisuais que se constituem como um *registro tecnológico* de acontecimentos reais, a realização de atividades esportivas que envolvem diferentes níveis e graus acentuados de riscos para os indivíduos que as praticam tanto em meio natural, quanto em ambiente urbano ou em zonas de transição com a Natureza. De fato sob o risco do real, a *mise-en-scène* documental destes esportes considerados *radicais* se efetiva também por seus *regimes de fabulação* e irrigação permanente dos imaginários históricos, sociais e antropológicos que os constituem<sup>2</sup>.

Obviamente que as *performances* desses *atletas* se realizam efetivamente para a câmera, por tentativas e erros, por processos de repetição, por diferentes motivos, afetivos, políticos ou econômicos: para tornar os processos de aprendizagem e de desempenho mais eficientes, aprimorando as sessões, as imagens como espelhos; para registro de memória, pessoal e coletiva; para gerar produtos de exibição; para cumprir uma agenda das agências produtoras; para participar de mostras e festivais.

Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são frequentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações. Assim a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme [...] se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena). Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para

---

2 Articulamos no interior dessa sessão, ideias e conceitos examinados por Jean-Louis Comolli (2008) em *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* que explora duplamente e de modo complementar, o conceito de *mise-en-scène* estabelecidos por Claudine de France nos seus estudos de *Cinema e Antropologia* (1998) e a noção de *sociedade do espetáculo*, conforme a crítica de Guy Debord (2017). Além disso, a noção de regimes de fabulação adotamos de Gilles Deleuze (2007) que a captura em Henri Bergson.

dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favore seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma (COMOLLI, 2008, p. 85).

## 1.2 Dos esportes de ação e aventura na Natureza.

Por Natureza estamos considerando, *a priori*, o meio ambiente em que estas atividades esportivas se realizam. A cultura e a “filosofia do *Surf*”, por exemplo, em seu embate inventivo com as ondas do mar, assim como os filmes produzidos por ela, encontra nesta pesquisa interdisciplinar em cinema, o reconhecimento, a condição e o lugar de atividade esportiva e cinematográfica matriz e estrutural para outros esportes e cinemas considerados *radicais*. Neste sentido exemplar, torna-se fundamental compreender no interior dos filmes e vídeos, os processos narrativos que movem as práticas culturais do surfe, os gestos criadores, as mitologias e fabulações empreendidas por seus personagens conceituais, atletas protagonistas lendários, editores e redatores de revistas especializadas, fotógrafos e *filmmakers*.

Ao tentar realizar a fusão (ou uma “confusão”) das estratégias de pensamento de Walter Benjamin com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari estamos exercitando um procedimento híbrido (Canclíni) de interdisciplinidade entre a filosofia, as artes (a literatura, o cinema, a pintura), as ciências e os esportes *radicais* ou de ação e aventura na Natureza.

Ensaíamos uma *filosofia mestiça*, conforme expressão de Michel Serres (1993) conjugando ainda as meditações sobre o êxtase que, segundo Georges Bataille (2016), corresponde a um processo de economia libidinal e de dispêndios necessários à manutenção da existência humana e da cultura. Num registro de crítica contemporânea da cultura à maneira das imagens dialéticas ou das *alegorias benjaminianas*, poderíamos re-conhecer, analisar e compreender estes filmes (seguindo a figura do narrador benjaminiano) também em termos de uma *biopolítica* (Michel Foucault) ou, conforme Deleuze, o exercício, a meta-disciplina da *vida como obra de arte* que os atletas ditos *radicais* intentam realizar, para além da sociedade de controle (DELEUZE, 1992, p. 118 ).



### 1.3 Do audiovisual à videoesfera.

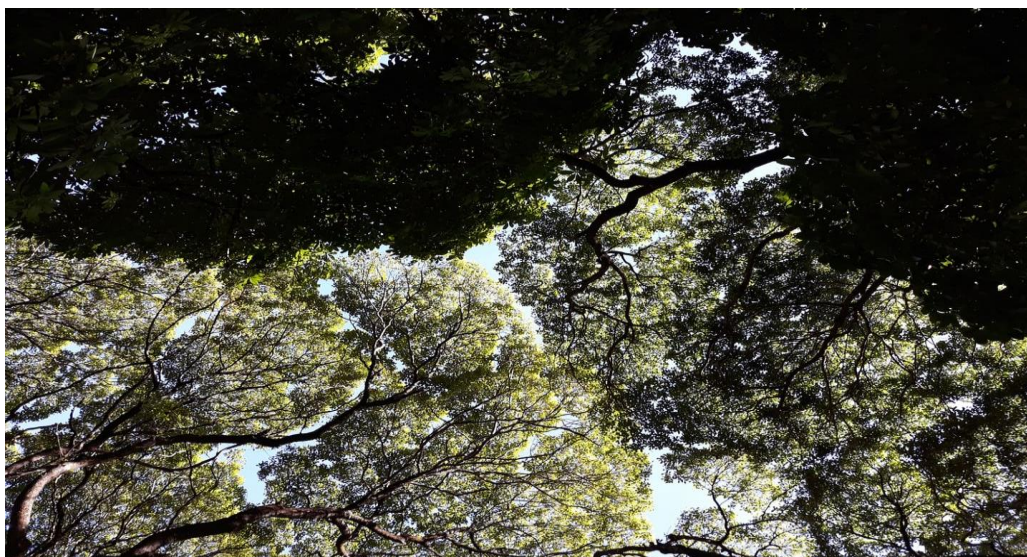
Por *audiovisual* queremos designar em sentido geral, os modos de produção, as técnicas e as expressões narrativas efetuadas por imagens e sons que articulam processos de criação e expressão convencionadas pela linguagem cinematográfica: planos, sequências e narrativas consolidadas pela linguagem e estética do cinema e herdadas pela novas técnicas de produção eletrônicas-digitais, que Arlindo Machado (1988) denominou com precisão, de *videoesfera*.

Desde a emergência das novas mídias sob a chamada convergência digital, o termo audiovisual é utilizado para se referir às diversas formas de comunicação que combinam sons e imagens em vários formatos e suportes materiais, bem como a cada produto gerado por estas formas híbridas de comunicação, assim como às tecnologias empregadas para o registro, tratamento e exibição de sons e imagens sincronizados, podendo ser no formato tradicional cinematográfico ou no formato contemporâneo de vídeos eletrônicos-digitais e outras formas de mídias que ainda estão sendo desenvolvidas.

O documentário *Ícaro* (Bryan Fogel, 2017), premiado com o Oscar em 2018 é um exemplo de filme realizado dentro dessa condição de hibridismo do audiovisual. Todas as técnicas e recursos possíveis de imagens foram utilizados, inclusive a reprodução de infográficos e vinhetas de animação, de modo a criar um regime de enunciação audiovisual em primeira pessoa que, depois torna-se refém de suas próprias estratégias e temática polêmica: da fraude pelo uso de drogas estimulantes de alta *performance* nas Olimpíadas ao falseamento dos modos de enunciação para simular uma ideia de verdade e de verdadeiro. Na sessão *Questões Cinematográficas* para a Revista Piauí, Eduardo Escorel é inclemente em demonstrar em poucas e incisivas linhas, os constantes esforços da produção para fabricar a ideia de “verdade” da tese defendida sob a forma de “filme-denúncia” (ESCOREL, 2018).

O termo *audiovisual* resulta para o *corpus* bastante heterogêneo e plural do panorama internacional de filmes e vídeos observados por essa pesquisa numa categoria-macro que abrange diversas formatos e suportes de mídia ou “janelas de exibição” derivadas ou referentes à expressão da linguagem cinematográfica: filmes de asserção pressuposta do gênero documentário, telefilmes, curta-metragens e séries de não-ficção feitas para a televisão (ou ainda, as séries de vídeos realizadas por equipes de

esportistas enquanto formas de registro, treinamento e exibição de suas *performances*), mas que são produções audiovisuais comumente apresentadas, estreadas e exibidas também em “tela grande”, em festivais e mostras do setor organizado dos esportes de ação e aventura também denominados “*radicais*”. Dentro dos limites de uma questão permanentemente em aberto, interessa-nos compreender os modos de enunciação narrativa fílmica destas produções audiovisuais – em suas expressividades tecno-estéticas.



**Figura 3. Copa das árvores - Ficus Benjamin**  
**Fotografia - Simone Castro - Cortesia da autoria.**

Nos países de língua inglesa, os esportes que designamos pela palavra “radical” são designados pela expressão *X-Games*. Jogos Extremos. Define as atividades esportivas consideradas extremas quanto aos graus de riscos calculados em situação de competição. Assim, a expressão *Extreme Sports*, tornou-se internacional e popularmente aceita devido ao forte trabalho de *marketing* desenvolvido na década de 1990 pela Rede *ESPN* para promover as exibições das competições do *Extreme Sports Channel* produzidas e transmitidas de maneira pioneira em seus canais de TV e outras redes associadas. No âmbito dessas competições internacionais e das transmissões multimídias dessas competições, o termo de língua inglesa *X-Games* está consolidado para o seu público como sendo a síntese da expressão *jogos extremos*, variação diferenciada da produção audiovisual que aqui estamos circunscrevendo sob a denominação geral de “esportes de ação e aventura na Natureza”.

Portanto, assumimos por definição geral no contexto delimitado desta pesquisa, algumas flexões possíveis para a expressão *esportes radicais* considerando que é o

termo reconhecido pelo senso comum a partir do consenso engendrado e estabelecido pelas redes de comunicação e plataformas de mídias agenciadoras destes segmentos esportivos.

O uso do termo “radical” é bastante polisêmico. Derivado do latim (*radix*, *radicallis*), seu primeiro sentido ou significado etimológico remete à ideia de “raiz”, à morfologia das plantas e árvores ampliando-se para o sentido de origem, fundamentos e essência de algo (Séc. XVII). Assim, em gramática, ou na formação das línguas, o “radical” define a partícula fundamental de origem e derivação das palavras (DUARTE, 2001). Mas em sentido figurado, o termo “radical” remete ao que se expressa de maneira extrema, como em política, membros de alguns partidos são considerados “radicais” ou, “extremistas”. Nos esportes, o sentido de radicalidade é expresso pelo desvio das normas de segurança física e psicológica vigentes (principalmente normas e regras vigentes dos esportes considerados tradicionais em seus ambientes: ginásios, campos, quadras, pistas...), pelos graus de dinamismo e ousadia empreendidos nas ações, pelo alto nível de desafios enfrentados pelos atletas na performance e em relação aos bons resultados alcançados. Nos esportes tradicionais as regras designam diretamente, além das habilidades motoras especializadas e dos fundamentos táticos, as medidas do ambiente de prática e dos instrumentos ou equipamentos de execução de modo que prezam pela estabilidade e presibilidade ambiental, concentrando os altos graus de variabilidades no interior da própria legislação do jogo. Enquanto que no surfe, por exemplo, não pode precisar com exatidão, determinar ou prever – salvo intuitivamente e por experiência –, o tamanho e o tempo de duração das ondas. De modo geral, vigora no senso comum e para maior facilidade de compreensão e adesão de público quando veiculados pelas transmissoras de TV e Internet, fechadas ou abertas, exibidos em festivais, mostras, campeonatos e competições, que a expressão “esportes radicais”, entre outras nomenclaturas, define a prática de atividades esportivas de ação e aventura que desafiam as forças da Natureza, em especial as forças da gravidade, e que envolvem condutas de riscos previamente calculados, podendo ser realizados em ambientes de Natureza mais extrema – geralmente lugares distantes e isolados, de difícil acesso, altas montanhas cobertas de neve, penhascos, ondas gigantes, profundidades marítimas, o Pólo Ártico, por exemplo, no caso da série *Minha vida no Ártico* protagonizada pelo brasileiro Francisco Mattos em suas aventuras de exploração da região do Pólo Norte desde as planícies geladas do arquipélago de *Svalbard* (situado em

território ártico pertencente à Noruega) e exibida pelo *Canal Off* (2016), – ou, simplesmente, as paisagens consideradas de nível leve e que servem como base para treinamentos, tais como as praias onde se aprende a surfar, tais como pedras e paredes rochosas de poucos metros de altura próprias para exercícios de escaladas livres.

Ou ainda, áqueles realizados em meio urbano, como no caso do *skateboard* e das acrobáticas manobras de *BMX*. Por exemplo, as séries de vídeos protagonizados por Chris Akrigg, tais como *Through the mill*, disponível para exibição no *Canal Vimeo* (2012), onde o atleta de *BMX Freestyle* executa manobras acrobáticas de alto risco em uma *mountain bike* sobre as vigas de madeira de um telhado em ruínas de um antigo moinho abandonado. Para David Le Breton (2009), os riscos não são apenas riscos físicos de acidentes, fraturas graves e até de morte, mas também para testar os sentimentos de identidade dos indivíduos. Para colocar à prova uma força interior.

#### **1.4 Das relações sociotécnicas.**

Ao fazermos uso da expressão “relações sociotécnicas” nos situamos de imediato no contexto das questões emergentes de antropologia da ciência e da técnica, também denominada *antropologia simétrica* (LATOUR, 1994). As relações sociotécnicas, enquanto categoria epistemológica, formam um conjunto de questões temáticas do campo de estudos antropológicos das controvérsias científicas contemporâneas. Este segmento de estudos antropológicos tem em Bruno Latour um de seus principais expoentes e articuladores. Trata-se, metodologicamente de colocar em relação de avaliação crítica elementos heterogêneos. De fato, estas relações se definem sob a formação de redes sociotécnicas que estão constantemente em interação, em relações de contiguidade, de intercâmbio entre os meios. Ocorre um simetria dos modos de expressão de existência entre humanos e não-humanos, entre sujeitos e objetos. E também situações conflituais de interesse, situações de controvérsia. As relações sociotécnicas se definem pelos arranjos cognitivos que estão presentes nas origens da condição humana, pelas formas de pensar e de fazer, sob a mediação dos objetos técnicos.

Trata-se da relação que os seres humanos estabelecem com os instrumentos, ferramentas ou dispositivos de que fazem uso. E exatamente por causa do uso que fazem destes instrumentos, os indivíduos se reconstituem em seus processos de individuação e confirmam a condição humana. Tim Ingold (2012, p. 25-44) contesta

esta abordagem criticando a noção de objeto e rede e por extensão, a noção de ator-rede em Bruno Latour.

Numa tentativa de ultrapassar a divisão metafísica de sujeito e de objeto, Ingold propõe uma recusa à noção de “objeto” pela afirmação e chamado de retorno à noção de “coisas”, pois que estão perpassadas por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente.

Gilbert Simondon, tomando como referência os processos biológicos sugere que uma extensão das funções biológicas vitais se transfere cognitivamente aos nossos processos de invenção (e de uso) dos objetos técnicos (SIMONDON, 2005)<sup>3</sup>.

O objeto técnico, tomado em sua essência, quer dizer, o objeto técnico enquanto foi inventado, pensado e querido, assumido por um sujeito humano, torna-se o suporte e o símbolo desta relação que chamamos de transindividual. Por intermédio do objeto técnico se cria uma relação inter-humana... Uma relação que não coloca os indivíduos em relação por meio de sua individualidade constituída, os separando uns dos outros, nem por meio do que há de idêntico em todo sujeito humano, por exemplo, as formas *a priori* da sensibilidade, mas por meio desta carga de realidade pré-individual, desta carga de natureza que é conservada com o ser individual, e que contém potenciais e virtualidade. O objeto que sai da invenção técnica leva com ele alguma coisa do ser que a produziu, exprime deste ser o que é menos atado ao aqui e agora; poderíamos dizer que há natureza humana no ser técnico, no sentido onde esta palavra poderia ser empregada para designar o que resta de original, de anterior mesmo à humanidade constituída em homem (SIMONDON, 2008, p. 247-248 apud CARVALHO, 2012, p. 244).

Se imaginarmos a cena primordial dos primeiros hominídeos erguendo do chão um galho caído de uma árvore e depois apontando este galho para o alto com o objetivo de derrubar uma fruta madura, colher e saciar-se dela, não estaríamos observando a passagem exata da natureza à cultura? As relações sociotécnicas, sob a mediação dos objetos que nos constituem enquanto indivíduos sociais, confirmam e conformam a nossa condição humana. É exatamente pelas formas de uso, função, utilidades e eficácia de nossos objetos técnicos que constituímos e reconstituímos os nossos processos cognitivos e pelos quais eles se afirmam e nos confirmam. Assim, o arranjo do nosso polegar opositor expressa nossos processos cognitivos mais primários e, ao mesmo tempo, muito sofisticados, pois o trânsito do olhar à mão opera uma inteligência que atende a uma vontade, desejo ou necessidade. A necessidade de pegar, alcançar, tocar,

---

3 A leitura dos textos de Gilbert Simondon acompanhamos em tradução livre revista e coordenada por Laymert Garcia dos Santos, feitas por Pedro P. Ferreira e Francisco A. Caminatti de *L' Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1958, p. 23-36). Outra referência encontramos em Carvalho (2012), a partir das leituras do Grupo de Pesquisa em Arte vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará do qual participamos em 2015.

trazer para perto de nós algo que está distante, fora de nós. Em seguida a boca liberta de suas funções de pegar alcançou os êxtases dos gritos e da articulação da fala.

No entanto, alcançamos estágios muito avançados de relação com os nossos objetos técnicos até o ponto de ultrapassagem e exaustão de nossa humanidade. E já não podemos e nem temos como recuar. Essa relação, coletiva, isto é, social, múltipla, nos constitui também como indivíduos históricos e culturais. Ganhamos em experiência, perdemos em inocência. A ignorância também pode ser considerada sagrada. Para a antropologia simétrica, ecoando ideias de Michel Serres, Paul Virilio e Pierre Lévy, há sempre esta relação dialética ou, controversa, entre os benefícios e os malefícios alcançados pelo desenvolvimento da ciência e da técnica.

Essa é a tônica que encontramos em Benjamin, junto da noção de aura, a melancolia e o fascínio com a técnica, num emaranhado indistinguível, a anunciação de um pessimismo ao mesmo tempo em que se experimenta uma euforia pelas potências e virtualidades da técnica. E que Michel Serres (2003) supõe ser possível de equilíbrio pela *hominescência*, isto é, pelos circuitos de hominização do corpo, do mundo e das relações com os outros, diante das novidades do contemporâneo *em estado frágil de desenvolvimento*, sempre mediado pelas técnicas, pelos meios técnicos, pelos objetos técnicos, sempre sob a ameaça da morte e, exatamente por isso, necessitado de cuidados. Como alcançar uma consciência sensível às tentativas de trazer as coisas de volta à vida? Como fazer do tempo presente, um tempo de vida presente?

### **1.5 Doxologia da Radicalidade.**

Se enquanto definição geral podemos afirmar que esta dissertação tem como objeto de estudo as formas de produção audiovisual de não-ficção relacionada aos esportes considerados *radicais*, assumimos um posicionamento crítico ao observarmos um conjunto de filmes e vídeos documentários que não estejam centralizados com a temática das competições esportivas. Este foi um critério predominante nas escolhas dos filmes e vídeos observados. Neste sentido, as produções de vídeos da *World Surf League* (WSL) não fazem parte de nosso campo de interesse, pois limitam-se a exibir os enunciados de poder da organização (*inserts* de letras gigantescas sobre os vídeos, impedindo a plena visualização do esporte) e as *performances* mecânicas de seus atletas de competição em vídeos de curta duração, registrando as baterias e as *performances* dos vencedores no estilo “noticiário” de jornalismo esportivo. Senão, conduzindo atletas

do *casting* profissional às atividades de promoção das “piscinas de ondas artificiais” de parques temáticos (WSL, 2018).

A noção de radicalidade expressa pela palavra “*extreme*” significada pela partícula (desinência) “*ecsis*” (e que recompõe o “x” da questão) foi convencionalizada pelos meios de comunicação e, desse modo, foi adotada pelo senso comum. A expressão esportes radicais designa um conjunto de atividades físicas corporais que ousam desafiar as leis da gravidade e que executam movimentos contrários às boas regras da geometria euclidiana. Não é estranho imaginar de modo lúdico que uma outra geometria está em causa, que as ideias de Albert Einstein sobre a gravidade possam ser aplicadas *ipsis literis* como experimentos mentais correspondentes às ações registradas em vídeo. Um corpo empreende um movimento e aumenta a sua aceleração; um outro corpo acompanha esta aceleração enquanto também se movimenta em velocidade aproximada. Uma outra forma de percepção do espaço-tempo se instaura por alguns segundos. Apreendemos por instantes uma outra compreensão sobre a matéria do tempo. É um breve instante em que os nossos conhecimentos sobre as leis da gravidade se tornam relativos. Ora, não estaríamos diante de um experimento simulado da eletrodinâmica dos corpos em movimento?

Uma equipe dedicada às acrobacias sobre patins, corre e salta em velocidade sobre uma lâmina curva de metal, enquanto se revezam na tarefa de registrar com uma câmera os êxitos das ações, executadas geralmente em algum local proibido. Ciência nômade, dizem Deleuze e Guattari (1997) seguindo Michel Serres ao promover a ideia radical de uma outra física dos elementos. Uma ciência dos fluxos. Assim são as séries de vídeos do circuito CPPS (*Rollers*). Percorrem em pequenos bandos os espaços das cidades, investigam as possibilidades de saltos e acrobacias e suas variáveis infinitas, mapeiam as circunstâncias, exercem a constante vigilância para a fuga, para a evasão diante do perigo imediato ou do anúncio de prisão por perturbação da ordem pública e privada. A radicalidade do esporte está condicionada à radicalidade do comportamento enquanto prática de uma deriva urbana. *Homo deambulatorius*.

Estes esportes, este “tempo livre”, é da mais extrema ousadia. Atentam contra a ordem da boa civilidade. Esta radicalidade reside sobretudo neste exercício de constentação física de uma ordem política que não pode se conformar aos corpos dos atletas radicais. Mesmo que entre os zeladores da ordem, entre as ordens militares, a exemplo das brigadas de paraquedistas, existam pelotões que se destacam exatamente

pela destreza em executar ações físicas corporais consideradas extremas, de alto risco. Parte da evolução das filmagens de saltos aéreos surgiram da prática de ex-militares que se dedicaram junto com suas famílias, irmãos, esposas, filhos e filhas, no pós-guerra à realização de saltos aéreos como forma de espetáculo, muitas vezes exibidas pelas redes de TV e para figurar em filmes de ficção – na condição de um trabalho cultural remunerado.

Em parte, nossa reflexão sobre estes segmentos de produção audiovisual é também a reflexão sobre estas relações em redes (daí a expressão *redes sociotécnicas*) que fornecem condições produtivas para que estas atividades possam acontecer e se transformar em um produto cultural diferenciado. Tanto quanto possível, a constatação destas relações já se coloca, limitadamente, na desconstrução da ilusão de transparência (as idealizações e imaginários dos meios audiovisuais) para revelar as opacidades que, de fato, constituem estas mídias (XAVIER, 2008).

O imaginário das guerras, os escombros e as cinzas são vestígios de um acontecimento que os corpos na invenção das novas formas de viver, ser e estar, apresentam. Muitas práticas esportivas derivam dessas circunstâncias, habilidades que a experiência *entre guerras* desenvolveu. E vice-versa. Porque é das habilidades físicas encontrar as formas de expressão que o corpo desenha antes do pensamento. É o corpo, movido pela necessidade, pelas forças da natureza, que reconhece os caminhos da expressão (SERRES, 2004).

Daí que atletas radicais operam na contemporaneidade muitas das condições e valores exigidos pela filosofia de Michel Foucault. Narrados em primeira pessoa do singular, os vídeos de aventura na natureza encerram processos de uma *hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010). Compõem “videografias de si”. Nas praças de skate, nos suportes metálicos das escadarias, nas bordas dos penhascos e na aguardada chegada do volume das águas furiosas – as *Jaws* do Oceano Pacífico – é que podemos ver alguns dos melhores exemplos de uma biopolítica. Ou ainda, de uma *bio-ascese* (ORTEGA, 2002).

Em *De fil en Aiguilles* (Laurent Triay, 2014), Gautier Bourgard, Ramon Maeso, Laure e Julien Millot, Alexander Schulz, jovens dos Pirineus deixam o conforto de suas casas para praticar *highlines* nos altos cumes rochosos e gelados da fronteira da Espanha com a França. Se a região é famosa pela existência lendária de monastérios, essas novas práticas redimensionam a experiência com o êxtase sagrado nestas montanhas.



Figura 4 - Frame extraído de *De fil en aiguilles* (Laurent Triay, 2014)



Em *Search for freedom*, Jon Long (2015), registra a presença de atletas e *filmmakers* de diferentes modalidades esportivas consideradas *radicais* num mosaico de referências diretas e indiretas sobre os pontos de origem de suas modalidades, as figuras icônicas, os personagens lendários, as palavras-chaves, os valores, desenvolvimentos técnicos e processos de registro audiovisual, tanto no mar, nas montanhas cobertas de gelo e neve, quanto nas florestas e nas cidades. Parte do documentário é dedicado celebrar a memória de dois dos mais importantes *filmmakers* em seus campos: Bruce Brown (*surf movies*) e Warren Miller (*series of ski films*).



Figura 5. Frame extraído de *Any snow, Any mountain* (1971) *ski film* de Warren Miller

No estudo das Ciências do Esporte permanecem latentes as problemáticas e divergências quanto à conceituação para esportes de ação ou de aventura na Natureza. Pereira, Armbrust e Ricardo (2008) distinguem estes termos a partir da convenção e da categorização geral de esportes *radicais*, em duas classificações principais:

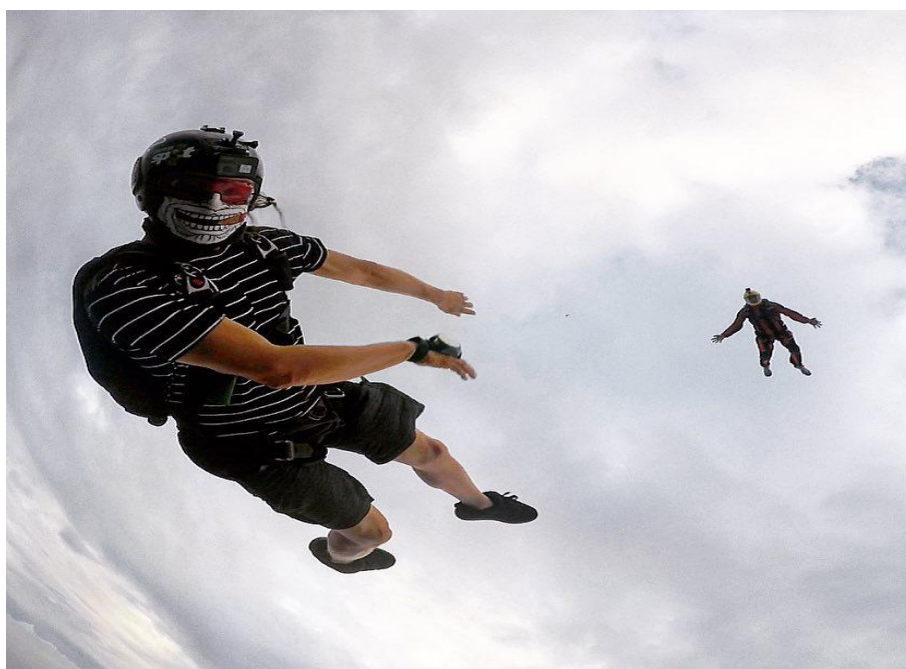
- a) Esportes de Ação, enquanto atividades físicas-esportivas correspondentes aquelas realizadas em ambiente urbano;
- b) Esportes de Aventura, enquanto atividades realizadas prioritariamente em ambientes naturais.

No entanto, seguindo a classificação de Uvinha (2001) que utiliza o meio ambiente como ponto de partida (esportes aquáticos, aéreos e terrestres), estes pesquisadores decidem pela flexibilização das definições compreendendo as relações de circulação e intercâmbio que existem entre uma modalidade e outra, entre atletas, ambientes, práticas e sistemas econômicos.

É claro que, por outro lado, há distinções específicas e alianças fechadas entre grupos de praticantes (“tribos”) que não se misturam e até rivalizam entre si. Compartilhando um mesmo espaço ideal de práticas e algumas vezes até mesmo estilos de movimento, skatistas e patinadores não formam um mesmo grupo. Pereira, Armbrust e Ricardo (2008), seguindo nisto a Le Breton (2006) flexionam o termo *radical* também para a sugestão da ideia de um “*enraizamento*” das práticas em linguagens e modos de comportamento diferenciados entre si. No interior de nossas reflexões pensamos em *esportes radicais* de maneira geral, mas decidimos em consonância com Dias (2008) que situa sua reflexão sobre a emergência da prática do montanhismo e do surfe no Brasil a partir das condições ambientais e geográficas favoráveis – , manter a expressão *esportes de ação e aventura na Natureza* devido ao conjunto de filmes e vídeos documentários cujas estruturas narrativas observamos como paradigmáticas e que consideram as paisagens naturais como elementos constituintes dos enunciados de visibilidade dessas narrativas fílmicas e audiovisuais. E, ainda, há atletas radicais que independentemente se estão situados em paisagens naturais ou nas cidades, posicionam-se de modo pró-ativo para o desafio poético das forças da Natureza, representadas pelas grandezas físicas: gravidade, peso, velocidade, aceleração.

Podemos considerar neste sentido, como exemplo singular, o filme documentário *Dogtown and Z-Boys*, de Stacy Peralta (2001) que informa uma passagem

do surfe ao skate na *Bay Area* da Califórnia nos anos 1960 e 1970. Ou ainda, a série *Aprendiz de Base Jumping*, produzida pela *Célula Digital Media* e pelo *Canal Off* (2015), protagonizada por Marcos Sifu, surfista profissional que passa ser instruído por Gustavo Areias e Hugo Langel no aprendizado de todas as variações das modalidades de paraquedismo e outros esportes aéreos, enquanto especialidades do treinamento e da formação em estágios diferenciados do *Base Jump*. Assim, a série se desloca dentro de um amplo espaço fílmico formado pelos lugares estratégicos e icônicos para a prática do *Base Jump* em várias regiões do planeta: edifícios, antenas, pontes e penhascos. Em 2016, o *Canal Off* exibiu um documentário das aventuras de Ryan Doyle, atleta do *casting Red Bull* executando e adaptando suas habilidades do *parkour*, modalidade geralmente vinculada aos ambientes urbanos, para as ruínas históricas de *Xilitla*, no interior de uma floresta, no México.



**Figura 6. O skydiver e instrutor de esportes aéreos Gustavo Areias**  
**Fonte: Divulgação Célula Digital**

Portanto, assumimos por definição geral no contexto delimitado desta pesquisa, algumas flexões possíveis da expressão *esportes radicais* considerando que é o termo reconhecido pelo senso comum a partir do consenso engendrado e estabelecido pelas redes de comunicação e plataformas de mídias agenciadoras destes segmentos esportivos, perspectiva também adotada por alguns dos principais pesquisadores (UVINHA, 2001; DIAS, 2008; FORTES, 2011).

Em *The search for freedom*, atletas e *filmmakers*, sob a égide de um ideal de liberdade individual tentam expressar as convicções filosóficas e tecno-estéticas das atividades que praticam. Com este filme e tantos outros de mesmo teor material, ingressamos nos territórios das questões de biopolítica e governamentabilidade expressas por Michel Foucault (2006, p. 281-305), mas também nas questões das relações sociotécnicas (Bruno Latour, Gilbert Simondon, Vilém Flusser) em que as qualidades estéticas e expressivas são interdependentes dos dispositivos, das formas de agenciamentos e das imagens técnicas que estimulam e tornam possíveis essas práticas.

Há nisto dois níveis de expressão em conflito:

a) Um imaginário amplamente difundido de ideias e crenças de liberdade, processos de individuação, autonomia de sujeito ou governo de si que expressam uma *autopoiesis* (MATURANA, 2003, p. 17-21; MATURANA, 2001a, p.55-61).

b) E o nível das agências que capturam os êxtases desta liberdade transformando-os em uma mercadoria como tantas outras. Condição *sine qua non* dentro da sociedade e das regras de sistema econômico em que vivemos (?).

Além disso, muito imediatamente deduzimos que a tão difundida ideia de integração plena com a Natureza é parte de uma “*mitologia*” (isto é, uma fabulação, uma expressão do imaginário, um sistema de crenças) já que cada vez com mais intensidade e sofisticação, os atletas praticantes de esportes *radicais* dependem de equipamentos de alto desenvolvimento tecnológico. Inclusive para as formas de registro audiovisual, à exemplo do predomínio das câmeras estilo *Go-Pro* e mais recentemente a tecnologia dos *drones*.

## 1.6 Das imagens do êxtase.

Reconhecemos três modos clássicos ou domínios de apreensão das imagens do êxtase: na literatura, na história da arte e nos estudos antropológicos. Leo Spitzer (2003) dedicou belas páginas de reflexão sobre o êxtase como expressão do amor na poesia de John Donne (1572-1631), na poesia de San Juan de la Cruz (1542-1591) e nos versos trágicos da ópera de “Tristão e Isolda” de Richard Wagner (1813-1883). A experiência do êxtase com a sublime união dos corpos dos amantes e da alma com as forças divinas. A passagem do amor erótico à evasão espiritual da alma no amor divino.

A união espiritual da alma no amor divino é também o tema de outro poema místico, de autoria de Santa Teresa D`Ávila (1515-1582) e que inspirará a Gian Lorenzo

Bernini já no período barroco (século XVII) a produzir a famosa escultura “O êxtase de Santa Teresa”. Esta será a representação mais significativa do êxtase na história da arte. Conta a lenda que a religiosa teria recebido a visita de um anjo e que o esplendor divino teria atravessado seu corpo sob a forma de uma lança feita de luz. Dor do corpo e êxtase da alma estão representados em mármore por Bernini de forma majestosa. A obra faz parte do acervo permanente da *Basílica Santa Maria della Vittoria*, em Roma.

Estas interpretações são consideradas clássicas. Diferentemente, distante dos valores cristãos, o êxtase também figura na filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900). É no contexto de suas reflexões sobre a tragédia grega que o êxtase toma a forma de um arrebatamento do espírito. A palavra êxtase, em sua origem grega (*ékstasis*), expressa o sentido de “sair de si”, “evadir-se dos sentidos” correspondendo ao sentimento de prazer, júbilo, alegria intensa experimentada no orgasmo sexual ou no transe místico resultante de práticas de meditação e de xamanismo, por danças ou por ingestão de substâncias psicotrópicas. Em Nietzsche, o culto à Dionísio, com a efusão dos sentidos pela embriaguez do vinho e da música, do jogo e do frenesi das danças dionisiacas, traduzem as vias de acesso ao êxtase (GUERRA NETO, 2008).



**Figura 7. Gian Lorenzo Bernini - O êxtase de Santa Teresa - Basílica Santa Maria della Vittoria, Roma**





**Figura 8. Gian Lorenzo Bernini - *O êxtase de Santa Teresa***

A via nietzschiana, ainda que circunscrita ao universo grego, às origens da tragédia em seu vínculo com as festas rituais dionisíacas, contém similaridades com os fenômenos e experiências religiosas de diversos povos; entre os nômades da Sibéria, entre os monges tibetanos, entre os sufis da mística islâmica, em diversas tribos e comunidades africanas, no candomblé, entre tribos indígenas, etc. E esse é o caminho percorrido exaustivamente pelo historiador das religiões Mircea Eliade, estudo reunido em *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1951). Para Mircea Eliade, todas as antigas tradições religiosas contém a presença de uma série de preceitos e técnicas de êxtase, geralmente executadas na forma de danças rituais, acompanhadas de instrumentos musicais e algumas vezes pela ingestão de bebidas ou administração de fumos, ingredientes e dispositivos que favorecem as “viagens espirituais” que caracterizam as narrativas sobre o xamanismo.

É quase certo que pelo menos parte das crenças mágico-religiosas da humanidade pré-lítica se tenha conservado nas concepções religiosas e mitológicas ulteriores. Mas também é muitíssimo provável que essa herança espiritual da época pré-lítica não tenha cessado de sofrer modificações, em decorrência dos numerosos contatos culturais entre as populações pré-históricas e proto-históricas. Assim, em nenhuma parte da história das religiões lidamos com fenômenos “originais”, pois a “história” ocorreu em todos os lugares, modificando, refundindo, enriquecendo ou empobrecendo as concepções religiosas, as criações mitológicas, os ritos, as técnicas do êxtase (ELIADE, 2002, p. 23).

### 1.7 O êxtase segundo Georges Bataille.

Também Georges Bataille se dedicará durante muitos anos à investigação sobre o êxtase, utilizando-se de referenciais da literatura, da arte e da etnologia, porém fazendo de si mesmo a via de acesso: sua investigação, sobretudo literária, poética e filosófica, consistiu em testar em si mesmo os limites físicos e mentais para alcançar o êxtase pelas vias do erotismo, da exaustão física, da prática do yoga, do auto-suplício, da administração de substâncias produtoras de estados alterados da consciência e da percepção. Literato, Georges Bataille fez de suas experiências secretas ou clandestinas, uma meditação para a escrita, que assinava muitas vezes sob pseudônimo. No entanto, herdeiro das provas de caráter nietzschiano, definia suas investigações como ateológicas, isto é, imitando e subvertendo Tomás de Aquino, buscava alcançar o êxtase sem a necessidade de Deus ou dos deuses (BATAILLE, 2016a). Preocupava-se em atingir o êxtase em todas as suas formas, mas sem a necessidade de manter as crenças na dimensão sagrada ou numinosa que é própria desse fenômeno. Sem dispor de religiões, templos ou igrejas, mas também investigando exaustivamente as práticas religiosas (inclusive em diálogo conflitante com Mircea Eliade) e, se possível tentando encontrar Deus pelo avesso, pelas vias do excesso e do profano, para Georges Bataille o corpo foi o dispositivo primeiro e fundamental de acesso ao êxtase. Daí que a categoria de sacrifício ou o auto-suplício tenha sido para Bataille uma importante forma de investigação (BATAILLE, 2015). De fato, a história da arte ou da literatura é pródiga destes indivíduos exemplares: William Blake, Thomas De Quincey, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire, Jean-Nicholas Arthur Rimbaud...

O sacrifício é a antítese da produção, feita com vistas ao futuro, é o consumo que só tem interesse para o próprio instante. É nesse sentido que ele é dom e abandono, mas aquilo que é dado não pode ser um objeto de conservação para o donatário: o dom de uma oferenda a faz passar precisamente para o mundo do consumo precipitado. É o que significa 'sacrificar à divindade', cuja essência sagrada é comparável a um fogo. Sacrificar é dar como se dá o carvão à fornalha. Mas a fornalha costuma ter uma inegável utilidade, a que o carvão está subordinado, ao passo que, no sacrifício, a oferenda é furtada a qualquer utilidade (BATAILLE, 2015, p. 42-43).

Por fim, Bataille concebe que as vias de acesso ao êxtase podem ser alcançadas por uma espécie de economia libidinal que inclui um estado de *douta ignorância*, um não-saber, nos limites do indizível. Para Bataille, a experiência do êxtase comunga com o silêncio. E atende a um princípio ou lei de dispêndio:

De fato, do modo mais universal, isoladamente ou em grupo, os homens se encontram constantemente empenhados em processos de dispêndio. A variação das formas não acarreta nenhuma alteração das características fundamentais desses processos cujo princípio é a perda. Uma certa excitação, cuja soma é mantida no correr das alternativas a uma estiagem sensivelmente constante, anima as coletividades e as pessoas. Em sua forma acentuada, os *estados de excitação*, que são comparáveis a estados tóxicos, podem ser definidos como impulsos ilógicos e irresistíveis à rejeição dos bens materiais ou morais que teria sido possível utilizar racionalmente (BATAILLE, 2016b, p. 32).

Em *A experiência interior*, obra que reúne o conjunto de suas meditações sobre o fenômeno do êxtase, Georges Bataille expõe uma série de circunvoluções de pensamento e de processos de escrita, constantemente afirmados e continuamente abandonados, inventando para si, durante décadas, uma espécie de *auto-etnografia* resultante de *uma viagem ao extremo do possível* (BATAILLE, 2016a, p. 37):

O extremo do possível supõe riso, êxtase, aproximação aterrorizada da morte; supõe erro, náusea, agitação incessante do possível e do impossível, e, para terminar, quebrado, todavia, gradual, lentamente desejado, o estado de súplica, sua absorção no desespero. Nada do que um homem pode *conhecer*, com esse fim, poderia ser eludido sem degradação, sem pecado (penso, para agravar, já que se trata do desafio final, na pior das desgraças, na deserção: para aquele que se sentiu chamado uma vez, não há mais razão, mais desculpa, ele só pode se manter firme em sua posição). [...] (BATAILLE, 2016a, p. 72).

Experiência de transgressão contra a racionalidade, Bataille reivindica para si a ignorância dos santos, dos loucos, dos poetas e das crianças:

O sujeito conserva em margem de seu êxtase o papel de uma criança num drama: sua presença persiste superada, incapaz de mais do que vagamente – e distraída – pressentir –, presença profundamente ausente; ele permanece nos bastidores, ocupado como que com brinquedos. O êxtase não tem sentido para ele, só o cativa por *ser novo*, mas basta que dure um pouco para que o sujeito se entencie: o êxtase decididamente não tem mais sentido. E como não há nele desejo de perseverar no ser (esse desejo é coisa de seres distintos), ele não tem nenhuma consistência e se dissipa. Como estranho ao *homem*, o êxtase se eleva dele, ignorante da preocupação de que foi ocasião, assim como da andaimaria intelectual apoiada nele (que ele deixa desabar): ele é, para o anseio, não-sentido; para a avidez de saber, não-saber (BATAILLE, 2016a, p. 94).

George Didi-Huberman (2015c) dedicou à Georges Bataille um amplo estudo, demonstrando a emergência de um *gaio saber visual* de um corpo impossível, um corpo de imagens disformes, conduzidas à diversas experiências de laceração, o corpo submetido a todos os tipos de provas possíveis, na materialidade iconográfica das páginas da revista *Documents*, da qual Bataille foi dedicado editor. Situado no contexto histórico-cultural aproximado a Aby Warburg e a Walter Benjamin, os procedimentos de Bataille são traduzidos por Georges Didi-Huberman como *uma dialética das formas*.



Nesse estudo, Didi-Huberman revela um fato pouco estudado: o encontro de Georges Bataille com Sergei Eisenstein. E é esse encontro, documentado pela disposição em página dupla na revista *Documents* de uma série de fotogramas de *A linha geral* (1929), cuja exibição estava proibida em Paris, que entre tantos outros fatos, fornece a Didi-Huberman a intuição de que uma dialética das formas se realiza também em Bataille por um pensamento por imagens (*imagens contra imagens*), um pensamento por montagem.

Todas as figuras convocadas até aqui para colocar a questão de uma “dialética das formas” se veem ao mesmo tempo reunidas e transbordadas, subvertidas, por essa nova referência cinematográfica (DIDI-HUBERMAN, 2015c). O cineasta seria, portanto, em certo sentido, mais autenticamente herético do que um herético do passado, mais autenticamente filósofo das formas do que um filósofo da arte, mais autenticamente “regressivo” do que uma criança quebrando seus brinquedos, ele que se torna capaz de alterar e de dialetizar as formas concretas e ao mesmo tempo “decidir sobre as relações humanas mais elementares e portanto mais preñes de consequências”. Tudo o que até aqui pôde significar uma possibilidade de *colocar em hipótese* a dialética das formas (mediante as figurações “panmorfás” de uma antiga heresia), e então de *colocar em tese* essa mesma dialética (mediante um uso “aberto” da filosofia hegeliana), e então de *colocá-la em jogo* (mediante a manipulação alterante, cruel e alegre das semelhanças por parte da criança), tudo isso vem de algum modo se concretizar, se realizar num autêntico *colocar em obra*, artístico e vanguardista, de formas que o cinema de Eisenstein, ainda mais que claramente do que a pintura de Miró ou de Picasso, parece capaz de *colocar em movimentos*: movimentos que “revelam”, movimentos que “perturbam” (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p.310-311).

### **1.8 O êxtase no cinema.**

Se Eisenstein pode ser convocado para fornecer imagens do êxtase num regime da dialética das formas preexistente em Georges Bataille, a arte cinematográfica teria uma pródiga, variada e exaustiva galeria dessas imagens, impossíveis de serem recenseadas. No entanto, podemos seguir brevemente a aposta de Jean-Louis Comolli que, a partir de Jean Renoir, de Ozu e novamente de Eisenstein sugere que certos procedimentos, “atestam na história do cinema que o espectador extático é uma construção formal” (Comolli, 2008, p. 264).

Certa ordenação da narrativa, dos enquadramentos, da montagem, pode inscrever na relação do filme com o espectador a possibilidade de um êxtase que não seja simplesmente figurado, mas transmitido. Não a figuração de uma transfiguração, mas uma transmissão. [...] Desde *O encouraçado Potemkin* e da célebre cena da lona jogada sobre os amotinados, quando a brancura da lona, essa mortalha, contamina irresistivelmente toda a cadeia das imagens, o cinema trata o êxtase como aquilo que excede os limites de um quadro, de um plano, de um corpo, de uma luz, de um momento, de um sentimento mesmo: aquilo que religa, que coloca em relação a não-finitude de cada ser e de cada coisa. Por definição, o *ex-stase* excede o estado dos corpos e dos lugares, ele os faz transbordar uns nos outros. Bordo, rebordo. O que sai de si sai de suas próprias bordas, transborda tantos os limites do corpo filmado como os do quadro fílmico, e daí, transborda ainda os limites da tela para atingir, transbordando-a, o corpo do sujeito-espectador. Esquema motor do êxtase: uma sequência de movimentos para fora (COMOLLI, 2008, p.264-266).

Tal experiência sucede ao audiovisual dos esportes considerados radicais. Uma operação técnica que depende dos tipos de câmeras, lentes e programações internas (para lembrar Flusser), em suma, de uma “construção formal” para produzir uma transmissão dos afetos experimentados pelo corpo-perceptivo do atleta ao corpo-a-ser-afetado do espectador. Como afirma ainda Comolli, “o êxtase filmado nada é se nada o transmite ao espectador, se nada na forma da representação se reproduz nele” (COMOLLI, op. cit).

## 2 DA EXEGESE BENJAMINIANA

Pode parecer estranho, à primeira vista, que num estudo sobre as relações sociotécnicas e extáticas entre o audiovisual e os esportes de ação e aventura na Natureza, seja necessário explicitar a presença constantemente invocada de Walter Benjamin e suas complexas ideias filosóficas. Elegemos este filósofo como nosso principal interlocutor (ainda que em uma relação complementar com os experimentos conceituais da esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari), singularmente em função de sua “crítica” das *imagens técnicas*. Se estas fossem apresentadas como uma questão simples e pacífica, tudo estaria resolvido e nada mais precisaria ser escrito. Mas a concepção e o tratamento filosófico dados por Walter Benjamin às imagens em geral, vária e múltipla, e mesmo paradoxal, é bastante complexa e não cessa de se transformar no interior da produção de suas obras de pensamento.

Elegemos neste sentido, a expressão benjaminiana “*imagens de pensamento*” (em alemão, *denkbilder*) como a nossa principal categoria metodológica para tratar da relação sociotécnica e extática entre o audiovisual e os esportes de ação e aventura na Natureza. Expressão que está no entremeio, no intervalo entre o tratamento de múltiplas faces que o conceito de *alegoria* recebe de Walter Benjamin e das funções variáveis que a noção de *imagens dialéticas* desempenham em seus derradeiros trabalhos (BENJAMIN, Obra das *Passagens*, 2006).

Georges Didi-Huberman, em várias abordagens ao devir das imagens contemporâneas, defende que Walter Benjamin, por comparação aos procedimentos de Aby Warburg desenvolvidos em seu *Atlas de Mnemosyne*, também elabora “*pensamento por imagens / pensamento por montagem*” (DIDI-HUBERMAN, 2007 e 2011; HUAPAYA, 2016). Didi-Huberman, refere-se obviamente aos sentidos de montagem cinematográfica, conforme o legado de Sergei Eisenstein. Mas de fato, Didi-Huberman relaciona três principais pensadores livres que entre os anos de 1920 e 1930 elaboraram procedimentos do que ele denomina de “*conhecimento por montagem*”, o agenciamento de imagens colocadas em relações heterogêneas, não lineares e anacrônicas, sob camadas de múltiplos sentidos e acumulação de tempos e temporalidades manifestadas como sintomas da cultura: Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Bataille.

Organizando arquivos de imagens sob um plano de imanência absolutamente afetivo, estes pensadores operaram gestos de criação do pensamento por montagem, similarmente ao que Eisenstein, Bertold Brecht, Lev Kulechov, Dziga Vertov, o movimento surrealista e outros formalistas russos também desenvolviam em seus meios próprios de expressão.

Muito já foi escrito sobre a influência das ideias de Eisenstein sobre a montagem, expandida do campo propriamente cinematográfico para outros campos e experiências poéticas do conhecimento e da arte. O seu ensaio sobre a montagem cinematográfica e a escrita ideogramática publicado em 1929 é um dos mais influentes textos de estética de todos os tempos. A teoria da poesia concreta elaborada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari nos anos 1950, tinha neste ensaio um de seus princípios fundadores. É difícil decidir se foi Sergei Eisenstein quem influenciou uma teoria da poética como montagem em Roman Jakobson ou se foi Jakobson que influenciou Eisenstein para uma percepção da montagem como poética. Mas é na sua teoria do “*terceiro sentido*” que reside um princípio criador da montagem, menos por associação e mais, por conflito ou choque entre os sentidos das imagens. Esta relação também está presente segundo Didi-Huberman nos modos de operação da imagem dialética benjaminiana, um choque entre duas temporalidades diversas que formam uma outra temporalidade, a temporalidade ou experiência do conhecimento, que também é uma experiência do estético, que *relampeja*, que fulgura no instante da *agoridade* (*Zetzet*).

Ou ainda, de outro modo, Didi-Huberman seguindo as sugestões encontradas em Eisenstein e em Benjamin, também em Maurice Blanchot e em Rainer Maria Rilke, de que “*é preciso fazer arder as imagens*” para que elas possam revelar-se. Revelar o inaudito, o simples verdadeiro, a verdade de si-mesmas. “Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210).

É conhecida a atribuição de Julia Kristeva (1975) a uma instância de pré-sentido da linguagem antes do sentido, que ela chamava invocando um termo da filosofia dos estoicos, de *vestígios lektônicos* e que atribuía como sendo uma instância e gesto de criação em Eisenstein (TEIXEIRA, 2000, p. 87-88). Um lusco-fusco, um *chiaroscuro*, uma insinuação do sentido e de não-sentido que se apresenta no intervalo entre as imagens. Essa mesma operação “*eisensteiniana*” da linguagem, este gesto de criação,

Didi-Huberman diz encontrar nas circunstâncias do *Atlas de Mnemosyne*, de Aby Warburg, nas *Passage-Werk*, de Walter Benjamin e no gaio saber visual da revista *Documents*, de Georges Bataille. Uma “*dialética das formas*”. Um infra-sentido que Benjamin capturou sob a dupla condição da *Aura* e do vestígio (*Spüren*) em sua bela imagem da teia de aranha (*Gespinst*), em sua “trama singular de espaço e tempo”: “*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*”.

## **2.1 Conversão à Benjamin.**

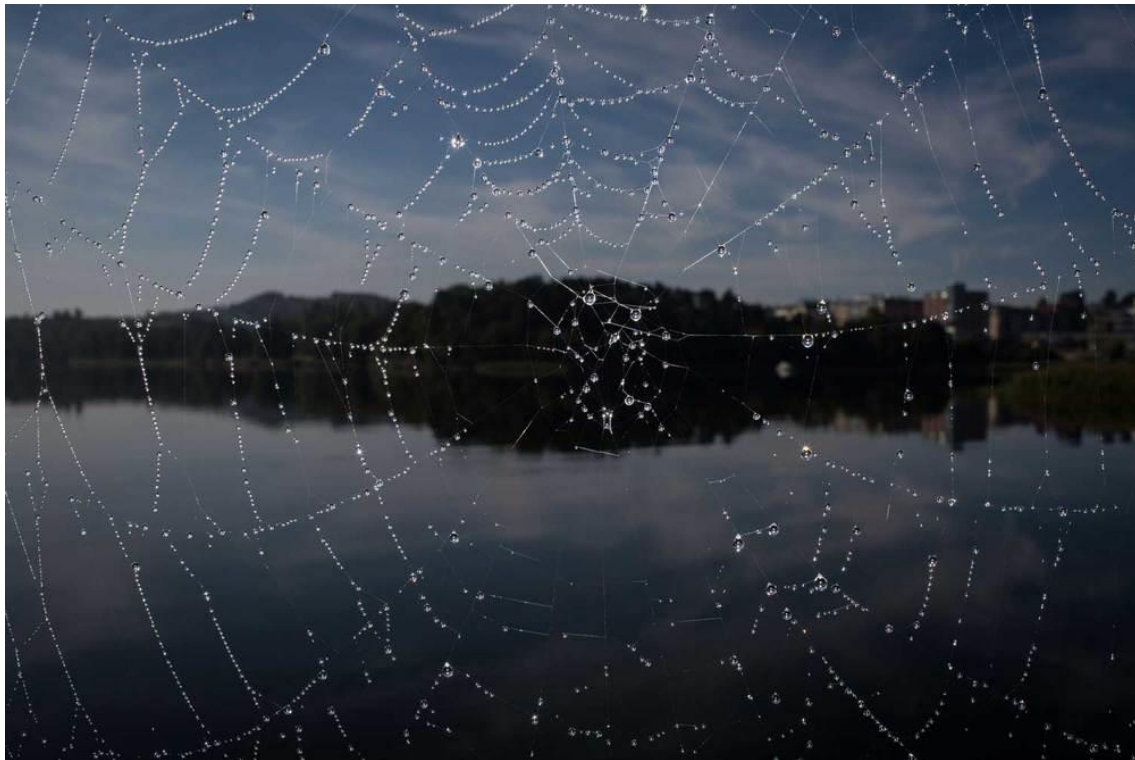
Não se poderá dizer que a promessa se cumpra e que uma luz inaudita, um fulgor, a anunciação dos Anjos, se apresente na expressão audiovisual dos esportes de ação e aventura na Natureza. É preciso recordar que a filosofia de Walter Benjamin trata exatamente da melancólica experiência da perda da “*aura*” da obra de arte, do vazio da Revelação e da perda da experiência narrativa, do trabalho de luto. Ainda que um tênue filamento de esperança, um fio de âmbar, permaneça aceso sob a égide da utopia política (Inserir nota próxima desse enunciado da parceria com Klossovski na tradução francesa de A Obra de Arte).

*Fazer arder as imagens.* Diante da impossibilidade de reter a presença da *aura*, diante da inelutável cisão do ver de que se ocupa Didi-Huberman (1998) no jogo dialético das formas que observamos e que nos devolvem o olhar, o êxtase é o que escapa pelas bordas do enquadramento, aquilo que deixa apenas os vestígios de sua passagem ou *Acontecimento* – como o fogo que se extingue deixa as suas marcas de sombras, a fuligem cinzenta, os chamuscados. Ocupar-se de uma “anatomia do êxtase” é ocupar-se sempre, do não-vivo, do que já passou – como um relâmpago na noite escura: um breve instante de iluminação em que a palavra “anatomia” revela algumas partes, as partes iluminadas do “cadáver do tempo”.

## **2.2 O relâmpago da cognoscibilidade.**

Dado que esta é a condição, o princípio de realidade, resta-nos ainda uma última esperança: apreender estes tão breves vestígios de prazer intensivo que se insinuam, das bordas do quadro para o extra-campo das imagens intensas (que se apresentam desde o corpo do atleta e que o atravessa como um abalo sísmico em direção ao olhar do espectador co-participante ou convidado a participar destes afetos intensivos que só

podem ser experimentados com o corpo e pelo corpo) na experiência estética espectral dos esportes de ação e aventura. E tentar capturar esse “incêndio interior” (conforme diz Jean-Luc Godard, a propósito do cinema). Pois que só se pode apreender por alguns poucos instantes, o seu brilho fugaz. Essa é uma lição propriamente benjaminiana. Pensávamos antes na questão do êxtase e já estamos a pensar agora na perda da *aura*.



**Figura 9. Fotografia de Dimitris Makrygiannakis**  
**Fonte: Photographic Mercadillo**

### 3 Perspectiva Histórica-Antropológica.

Além do arcabouço filosófico que se estende de Walter Benjamin à esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari, estamos nos orientando em três direções metodológicas heterogêneas do campo de estudos antropológicos:

- \* A antropologia do corpo (seguindo David Le Breton entre outros autores e conceitos que situam o corpo como categoria paradigmática de suas reflexões contemporâneas, tais como os conceitos de biopolítica e governamentalidade em Michel Foucault, mas sem olvidar os legados concedidos por Marcel Mauss sobre as técnicas do corpo ou André Leroi-Gourhan sobre os gestos de invenção humana);

- \* A antropologia da ciência e da técnica (a partir de Bruno Latour, mas se estendendo de Michel Serres à Gilbert Simondon que estão em suas bases de referência; e inclusive pelo cotêjo de autores como Tim Ingold e Csordas que estão em contraposição às ideias e procedimentos de Bruno Latour e sua “*antropologia das controvérsias científicas*” ou do paradigma dualista humano-natureza);

- \* A antropologia das imagens (que teria um ponto de partida singular no círculo de pensamento transversal à Aby Warburg, como em Didi-Huberman, além de Giorgio Agamben, Hans Belting e, também numa outra direção, as contribuições incisivas de Vilém Flusser às questões suscitadas pelas imagens técnicas, questões que, desde Walter Benjamin, se constituem no ponto nevrálgico do pensamento contemporâneo de interrogação das imagens).

Todas estas três linhas de estudos sócio-antropológicos e estéticos-filosóficos heterogêneos convergem para a formação de uma rede conceitual epistemológica interdisciplinar e complementar em torno das questões contemporâneas do *corpo*, da *técnica* e das *imagens*.

*Simetrias.* A noção de relações sociotécnicas alcançou maior difusão com esta antropologia das ciências e das técnicas ou antropologia simétrica, desenvolvida a partir do trabalho etnográfico praticado por Bruno Latour sobre a construção dos fatos científicos em laboratórios de pesquisas biomédicas (LATOUR e WOOLGAR, 1997). A tese geral de Bruno Latour é a de que a construção dos fatos científicos (colocada de

imediatamente em dúvida pelo seu enunciado) opera-se por uma série de ações em rede (e) de processos de *inscrições literárias*.

A noção de *inscrição literária*, Bruno Latour toma de empréstimo a Jacques Derrida para designar as operações que antecedem a escrita dos resultados de pesquisas nos laboratórios (relatórios ou artigos científicos a serem publicados em revistas especializadas) e que consistem em “traços, tarefas, pontos, historiogramas, números de registro, espectros, gráficos, etc” (Latour e Woolgar, 1997:37). Utilizando-se do procedimento de criação ficcional de um personagem observador, uma segunda pessoa em regime de alteridade, “o etnógrafo no laboratório de pesquisa científica”, Bruno Latour realiza um inventário dos processamentos de escrita produzidos e encontrados em laboratórios, correspondentes aos processamentos de substâncias bioquímicas em máquinas e aparelhos sofisticados que decompõem e medem as propriedades destas substâncias. Processamento de dados e regimes de escrituras que são (os) resultantes de operações de abstração e síntese da manipulação de diferentes substâncias bioquímicas em aparelhos de medição e processamento ao nível microscópico e molecular. Os cientistas em seus laboratórios de pesquisa, sugere Latour, atuam como atletas de uma corrida de Maratona, tentando gerar dados e publicar suas análises e observações com urgência, antes de qualquer outro laboratório concorrente. As relações sociotécnicas definem essa rede de contatos entre agentes do processamento de dados e as agências, primeiro financiadoras, em seguida, de divulgação científica (congressos, simpósios, revistas) e de intercâmbios entre pesquisadores e laboratórios em colaboração ou em disputa. Não somente as relações políticas e econômicas definem o que tentamos compreender aqui por relações sociotécnicas, mas também no sentido mais amplo de uma “cosmopolítica” (segundo Latour conforme Isabelle Stengers), uma relação de articulação e translação de forças entre humanos e artefatos ou circunstâncias, não-humanas. A palavra “*laboratório*” circula como *anel de Möbius* e não nos esquecemos de seu significado antropológico original derivado do latim: o labor, o trabalho, as operações manuais, os gestos e esforços de transformação da Natureza.

Para estes pesquisadores, socio-antropólogos ou pesquisadores em trânsito originários de outros campos de conhecimento, os objetos de nossas condições humanas (objetos que configuram, instituem e confirmam a nossa condição humana), são objetos nunca considerados somente em situação de isolamento ou unicidade, mas sim em relação de redes e interdependências mútuas (PARENTE, 2010). Ou seja, humanos e



objetos estão em relações sociotécnicas, em redes de relações de afetuações mútuas. O galho de árvore que o hominídeo apanha do chão e ergue na direção de uma fruta para tentar derrubá-la e por este gesto de criação e invenção da técnica (da cultura?), produzir e transferir à fruta colhida da árvore, a condição de alimento, que com o auxílio ou uso do galho (transformado momentaneamente numa ferramenta, numa extensão de seus braços e mãos) é apreendido por toda a comunidade hominídea, transferido e legado como conhecimento e experiência à outras gerações. Ou de modo mais próximo à nossa pesquisa, toda essa mitologia residual que circunda a prática do surfe desde a fabricação das pranchas por um mestre feiticeiro, um sacerdote denominado no *Hawai*, de *Kahuna* e que era o responsável pela colheita e preparação ritual do tronco de árvore da qual seria feita a prancha de surfe. Trata-se de um substrato histórico-antropológico e agora “imaginário” de uma experiência concreta no interior de uma comunidade e que se conecta, por simetria, com princípios e hábitos de religiosidade, de manifestações do Sagrado movidas por gestos concretos de operação sobre a realidade e a configuração do mundo, a Natureza envolvente e as relações sociais, o conjunto de ilhas de origem vulcânica situadas no Pacífico Sul, a energia dos elementos naturais em interação e o ser humano que age e se integra a essa Natureza fazendo uso desse “objeto mágico”, a prancha de surfe. Este *ethos* antigo (ainda) fundamenta a experiência afetiva dos (novos) praticantes do surfe como atividade esportiva e recreativa. Esse é também o *ethos* que habita os filmes de surfe.

*Dispositivos.* Essa transformação da Natureza em Cultura, essa experiência que nos constitui como humanos, está elevada agora entre nós à níveis quase incalculáveis de mensuração. Essa questão – anunciada agora sob as reflexões em torno do conceito de *dispositivo*, é uma questão verdadeiramente obsedante para a ciência, para a arte e para a filosofia, na contemporaneidade. Nós interrogamos os objetos e os objetos nos devolvem as perguntas sobre os nossos modos de ser e viver. Nós inventamos os objetos e estes reconfiguram nossos modos de ser e existir. Nós nos interrogamos diante dos objetos e os objetos tornam a nos interrogar. Ou a nos constituir enquanto humanos.

Bastaria-nos que aqui considerássemos, como exemplo de uma controvérsia, os impactos que o desenvolvimento da inteligência artificial combinada com o desenvolvimento da tecnologia dos “*drones*” lançam sobre nós, enquanto um objeto técnico ou dispositivo utilizado também na produção audiovisual dos “esportes

radicais”, mas antes ainda em outras situações, originalmente como “máquinas de guerra” (CHAMAYOU, 2015). Um só objeto, um complexo de diversos agenciamentos tecnológicos e políticos e nos situamos em face da guerra e da morte. Este *veículo aéreo não tripulado*, originalmente desenvolvido para combates militares, é talvez o último dos dispositivos de vigilância a suscitar uma série de controvérsias sobre seus usos e sobretudo sobre as licenças concedidos para os seus usos recreativos e “domésticos”. Um só destes aparelhos sobrevoando uma área de aeroportos pode colocar em risco toda a tripulação de um voo, pode colocar em xeque toda a segurança de um sistema de aviação. Recentemente alardeu-se a notícia de que *drones* foram utilizados para espionar clubes e treinos de times adversários de futebol e assim obter vantagens táticas no campeonato. No entanto, com a invenção dos *drones*, os custos de filmagens aéreas se tornaram tão fantasticamente reduzidos quanto aumentaram na mesma proporção as facilidades de acesso às tomadas de perspectivas aéreas das diversas práticas de esportes radicais em ambientes remotos ou considerados hostis (como as *Big Waves*), agora ao “baixíssimo” custo de produção. Não sem outro motivo, estes tipos de imagens técnicas já são tão abundantes quanto excessivas. Ocupam muitas vezes uma dimensão expressiva complementar ao uso das chamadas câmeras *Go-Pro*, que intensificam e emulam a experiência sensorial e corpórea do atleta radical e do espectador ideal. Ramos (2012) define essa experiência sob a categorização do conceito de *imagem-câmera* que, produz segundo ele, um *sujeito da experiência intensiva na cicatriz da tomada* (RAMOS, 2005, p. 159).

A antropologia simétrica se ocupa de algumas destas controvérsias. São sobretudo questões éticas e políticas suscitadas pelas invenções e usos dos objetos técnicos, pelos seus avanços científicos e tecnológicos. Para que estes objetos técnicos existissem, uma série de ações e gestos humanos de fabricação foram realizados, por diferentes indivíduos e grupos, durante um determinado período de elaboração. Esta série de ações e gestos constituem, conforme Bruno Latour e Michel Callon (apud PARENTE, 2010:39-79), em ações em redes, redes de interações sociotécnicas entre humanos e não-humanos. Entre seres humanos, suas circunstâncias e os dispositivos com os quais interagem. Não há somente uma rede, mas uma infinidade de entrelaçamentos e pontos nodais que se interconectam e que nos colocam em relação com o mundo, com as coisas, com os outros seres vivos, com a paisagem, com os territórios, conforme a crítica de Ingold (2012).

Para a antropologia simétrica não há diferenças de abordagem entre o mundo das coisas em si de um lado e o mundo dos homens *entre si* do outro, pois concebem que Natureza e Sociedade são ambos efeitos de redes heterogêneas de interações e mobilidades, isto é, podem assim ser descritas, traduzidas por um sistema de equivalências, circunstâncias, proximidades e afetuações mútuas. Por exemplo, a relação híbrida que se pode estabelecer historicamente entre a erupção dos vulcões na Indonésia, a escassez de alimentos na Europa e a invenção da bicicleta.

Em *Dogtown and Z-Boys* (Stacy Peralta, 2001), pode-se reconhecer uma cartografia de elementos que estão em relação híbrida e controversa, toda uma geopolítica, territórios em disputa, projetos de urbanização, especulação imobiliária, expansão e decadência econômica, comportamento de juventude, processos de individuação, construções narrativas imagéticas (com a fotografia, especialmente) mediados pelas práticas do surfe e pela invenção do *skateboarding*.

De outro modo, ainda no âmbito dos “esportes californianos”, *Valley Uprising* (dirigido por Peter Mortimer e Nick Rosen, 2014) sobre as aventuras de exploração e modos de ocupação da reserva natural *Yosemite Valley* por diferentes gerações, desde os primeiros *beatniks*. Em *Valley Uprising*, todas estas questões de biopolíticas e governamentalidade se concentram nos modos como o mítico Parque Nacional de *Yosemite*, situado na região da Califórnia, foi apropriado e disputado por diferentes grupos de contra-cultura nos anos de 1960 e 1970, por montanhistas e escaladores, pelas forças de Estado e comunidades do entorno e ainda por turistas de várias partes do mundo. Os conflitos políticos suscitados pelas formas de uso e ocupação do *Yosemite*, suas montanhas, cumes e paredes rochosas, as condutas de risco ou as afirmações dos sentidos da vida pelas experiências desafiadoras com a morte (como expressa Le Breton, 2009) são algumas possibilidades de sentido e significação que a narrativa fílmica nos propõe.

Utilizando-se de extenso material de arquivo, animando fotografias de maneira eficiente, *Valley Uprising* apresenta-se como uma história comemorativa de mais de 50 anos de exploração das paredes rochosas, saliências, vias e cumes da elevação denominada *El Capitán*, mítica parede de montanha, ícone e síntese do imaginário de escaladas no parque *Yosemite*. Compreendemos por outro viés narrativo, que não é somente do surfe que são feitos os chamados “esportes californianos” (BRANDÃO, 2009) e suas narrativas míticas. É possível imaginar que nas antípodas das narrativas

mitológicas circundantes do “ataque” ao *El Capitán*, páginas arrancadas dos livros de Henri Thoreau, considerado um primeiro ideólogo das atitudes ecologistas nos Estados Unidos, flutuem ao vento, junto às nuvens, no céu do *Yosemite Valley*. Assim como não é difícil imaginar também que escondido e conservado sobre alguma pedra, esteja um livro de autoria de Jack Kerouac (conforme também sugere DIAS, 2008, p. 85-97). Das fotografias de Ansel Adams aos avanços tecnológicos dos programas operacionais da Apple, o *Yosemite* reverbera a sua luz.

Colocar estes elementos heterogêneos em relação e proximidade, estabelecer os nexos causais entre os elementos da Natureza e os elementos das relações sociais e humanas, entre os objetos técnicos e os agentes de suas invenções, usos e apropriações, dimensionados pela experiência que se efetua nos corpos, nas relações mais propriamente afetivas e extensivamente políticas, expressas pelos modos de enunciação narrativa fílmica, é a tessitura alcançada no entendimento das relações sociotécnicas e extáticas entre o audiovisual e os esportes de ação e aventura na Natureza.



Figura 10. Frame extraído de *Dogtown and Z-Boys* (Stacy Peralta, 2001)

#### 4 ESTUDOS CULTURAIS E ALGUMAS ESTATÍSTICAS: OS ESPORTES DE AÇÃO E AVENTURA NA NATUREZA E O *MAINSTREAM* DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL.

A produção audiovisual relacionada aos esportes radicais, com um grande volume de obras produzidas, vastas e diversificadas em todo o mundo, de grande valor econômico (tanto nos investimentos quanto nos faturamentos e lucros em negócios associados à prática destes esportes), variando segundo cada modalidade específica ou meio natural onde ocorre (na terra, na água ou no ar) permanece todavia bastante

ignorada pelos estudos culturais de cinema no Brasil. Mesmo em outros países, apesar da diversidade de mostras e festivais de cinema existentes, esta produção audiovisual não parece ser de grande interesse acadêmico. Apenas os filmes relacionados ao *surfboard* tem algum mapeamento, tanto ou mais em ficção quanto ou menos para obras documentárias. Se considerarmos que a obra de ficção *Point Break*(1991), dirigida por Kathryn Bigelow, protagonizada por Keanu Reeves e Patric Swayze e que (se) organiza e converge a sua trama em torno de uma série de atividades esportivas radicais é considerada um marco neste segmento de ficção, perceberemos que a sua produção é de data ainda muito recente, o que pode justificar talvez, o pouco interesse acadêmico, além de ser um objeto pouco ortodoxo. Poderíamos considerar este segmento, à maneira de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como uma espécie de “cinema menor”? Este segmento, se efetiva nas bordas da grande produção, ainda que custe muito ou mais que os segmentos tradicionais. É a sua constituição imaginária e política que se efetiva como um “cinema menor”, no sentido de promover um outro conjunto de enunciados e enunciações, um outro código de conduta, situando o ser humano numa relação de complementariedade com as forças da Natureza. É outra a sua relação política com os modos e meios de produção. No interior de sua própria condição espetacular abriga-se um crítica à sociedade de consumo.

Nos anos 1970 e 1980, as agências de publicidade divulgavam pela televisão uma série de propagandas de marcas de cigarros (em especial a marca *Hollywood*, mas também *Free*, produzidos pela empresa brasileira *Souza Cruz*) cuja presença dos esportes radicais serviam também para divulgar e ampliar o interesse público pelas diferentes modalidades esportivas, inscritas sob o signo da ação e da aventura na Natureza. Promotoras também de festivais de música, as marcas de cigarros contribuíram paradoxal e significativamente para a difusão e interesse pelo “turismo de aventura” relacionado aos esportes radicais e para a formação deste segmento cultural no país, inclusive para a manutenção de revistas especializadas, através das propagandas veiculadas entre suas páginas. Surfe, asa delta, *windsurf* eram modalidades esportivas radicais filmadas em altíssimas e arrojadas produções, em lugares paradisíacos, de grande custo e empenho financeiro voltadas para a produção e o consumo desse imaginário.

A marca *Red Bull*, empresa líder mundial no seguimento de conteúdos de marca associados aos esportes radicais atinge o faturamento anual de cerca de 5 bilhões de

dólares. Cerca de 30% do seu faturamento é investido em eventos esportivos, culturais e multimídias associadas à marca, que é gerenciada pela agência produtora de conteúdos, *Red Bull Media House*, criada em 2007. Documentários, tele-filmes, curta-metragens, séries para TV, coberturas e transmissões ao vivo de campeonatos e competições, são produzidos e comercializados pela *Red Bull Media House*. O *Canal OFF* do *Sistema Globosat* lidera os contratos de exibição no Brasil dos produtos audiovisuais da marca *Red Bull*. Inclusive, nos intervalos de sua programação, uma série de vídeos curta-metragens protagonizados por alguns dos principais atletas do *casting Red Bull*, são exibidos como grande atração.

Em pesquisa recente feita pelo *Instituto Datafolha* (2016) encomendada pela *Confederação Brasileira de Skate* estima-se a soma de 8,5 milhões de praticantes de *skate* em todo o Brasil. Pesquisadores do *Atlas do Esporte no Brasil* (2006) já estimavam que os esportes radicais amplamente concentrados na prática do surfe e do *skateboard* a partir dos anos 1970 e 1980, definia-se como um setor econômico em ascensão significativamente responsável pelo aumento de 1,6% do *PIB* brasileiro junto aos esportes tradicionais, entre o fim da década de 1990 e o início dos anos 2000. Em 2016 e 2017, fortemente estimulado pela consagração mundial de Gabriel Medina e Adriano de Souza como campeões mundiais de surfe, o Brasil movimentou 7 bilhões de reais em negócios associados aos esportes de prancha. Cerca de 20% da produção mundial de pranchas de surfe são fabricadas no Brasil.

#### **4.1 Estado da Arte.**

Destacamos, portanto, a contribuição de pesquisadores vinculados ao *Laboratório de Estudos de História do Esporte e do Lazer*, situados em parte na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a liderança do historiador Victor Andrade de Melo, que tem contribuído fortemente junto ao *CNPq* e outros órgãos brasileiros de pesquisa para a compreensão das “representações do esporte no cinema brasileiro”. Destacamos também a contribuição dos pesquisadores Leonardo Brandão que estuda as emergências socioculturais do *skateboard* e de Rafael Fortes que movimentando-se entre a área da Comunicação e da História, estudou a emergência e a afirmação do surfe como fenômeno cultural, esportivo e midiático no Brasil a partir das décadas de 1970 e 1980. Ou ainda, Vera Lúcia de Menezes Costa (vinculada ao *Laboratório do Imaginário e das Representações Sociais em Educação Física, Esporte e Lazer* da

Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro) e que dedicando-se ao estudo da prática e do imaginário social dos esportes de aventura e risco nas montanhas, os aproxima de uma reflexão sobre a religiosidade. Estes pesquisadores contemporâneos produziram pesquisas e publicações de certo modo pioneiras no Brasil e que se constituem como referências basilares para outros pesquisadores.

Para Victor Andrade de Melo, os esportes estão primeiramente situados como um fenômeno cultural emergente das condições sociotécnicas e do advento da modernidade, situada entre o século XIX e início do século XX. A consolidação dos esportes como um fenômeno cultural da modernidade é paralela ao surgimento e invenção das técnicas cinematográficas. Concordamos com ele nisso, seguindo as reflexões de uma filosofia da história e das imagens técnicas em Walter Benjamin (2012).

No entanto, para a socio-antropologia do corpo expressa por David Le Breton (2011), as emergências sociotécnicas da modernidade que afetam os sujeitos e as relações com os seus corpos estão demarcadas já nos séculos XVI e XVII. O conceito de modernidade, bastante problemático, deverá ser aqui compreendido de maneira ampla, como sendo a extensa linha histórica e cultural iniciada no século XV com a invenção da imprensa escrita e por uma série de fatos culturais que inauguraram a racionalidade moderna, desde a emergência do sujeito do conhecimento em René Descartes às expansões territoriais e coloniais marítimas e à instrumentalização do olhar com a técnica da perspectiva e com o dispositivo da câmara escura, cujos desenvolvimentos técnicos plenos só serão alcançados nos séculos XIX e XX, definindo um outro ciclo avançado de modernidade e de racionalidade técnica (BENJAMIN, 1935; MACHADO, 1997; VIRILIO, 2002; CRARY, 2012). Tanto o surgimento dos tratados de anatomia, esta ciência da observação da matéria inerte dos corpos, quanto a invenção da perspectiva “renascentista”, esta lógica da razão monocular e dos espelhos, são marcos fundadores de uma ideia de modernidade e racionalidade científica anterior à invenção técnica dos aparelhos (LE BRETON, 2011). As duas concepções históricas de modernidade se sobrepõem, mas de fato constituindo uma só Idade Moderna, iniciada no século XV e atingindo diferentes estágios até o que denominamos “modernidade” circunscrita pelos desenvolvimentos técnicos na passagem do século XIX para as primeiras décadas do século XX. Vilém Flusser (2008) propõe ideias ainda mais radicais, situando a emergência das imagens técnicas numa perspectiva humanista

arqueológica, ou seja, é da condição humana projetar representações do mundo no espaço exterior à consciência, cujo testemunho concreto teria sido dado pela invenção da escrita em seus primórdios, senão ainda antes com a pintura nas cavernas.



**Figura 11. Pinturas rupestres das grutas de Lascaux - Perigot - Dordone – França**  
*Fonte: National Geographic*



## 5 DA IMAGEM DE PENSAMENTO EM WALTER BENJAMIN.

Na obra filosófica e poética-literária de Walter Benjamin, a expressão *imagens de pensamento* (em alemão *Denkbilder*) designa exatamente um conjunto de textos em prosa curta, alguns um pouco mais extensos na forma de crônica pessoal ou ensaio íntimo, esboços de “fisiognomia” de cidades (Nápoles, Moscou, Weimar, Paris, Marselha, San Gimignano, Ibiza), impressões de viagens, notas de reflexão, registros de pensamento avulso, “diário íntimo”, cenas, situações, suplementos de crítica literária, anotações de sonhos, meditações sobre hábitos e costumes alimentares, estudos de linguagem, narrativas de memória ou de fabulação, parábolas. Na forma, estes textos guardam alguma semelhança esplêndida com as *Narrativas de Espólio*, de Franz Kafka. Mas, também ou antes, poderão ter algum “parentesco espiritual” com a escritura dos ensaios e poemas em prosa de Charles Baudelaire, talvez mais especialmente ainda com a escrita e a composição de *O pintor da vida moderna* (1863). Textos de emergência, urgentes, provisórios, muitos dos quais foram publicados de forma avulsa em revistas e jornais. Pensamentos lançados ao vento, efêmeros como as folhas dos jornais em que puderam ser impressos. E no entanto, que permaneceram preservados, que receberam correções, acréscimos, supressões, reincidências. Muitos foram escritos no mesmo período dos textos reunidos em *Einbahnstrasse* (Rua de Mão Única) ou um pouco depois de 1928, guardando correspondência com estes e com os textos de “Infância em Berlin em 1900”. De fato, só foram reunidos postumamente em livro como parte do conjunto de textos da edição crítica alemã de suas Obras Completas. Mesmo o título que reúne esta coletânea de textos foi uma atribuição dos organizadores de seus “Escritos Reunidos” (*Gesammelte Schriften*), retirado de um dos textos que faz parte da coletânea, publicado pelo próprio Benjamin em dois momentos: no *Frankfurter Zeitung* de 15 de novembro de 1933; e em *Der öffentliche Dienst* (de Zurique) em 16 de fevereiro de 1934. Esta peça, por sua vez é formada ou dividida em sete pequenos textos distinguidos e separados por subtítulos que insinuam seus temas internos. O gênero literário que melhor define este texto é a crônica. Segue neste sentido, “o espírito moderno”. É uma “flor azul da técnica” com a qual Benjamin extraía uma parte do seu sustento como intelectual remunerado pelo seu trabalho.

O germanófilo e tradutor João Barrento informa que Adorno atribuiu o termo benjaminiano “imagem de pensamento” a uma disputa com Stefan George, este em referência ao poeta Mallarmé que “sangrou pela sua imagem de pensamento”, isto é,

que sacrificou-se, que “deu o sangue” por sua literatura (*Und für sein denkbild blutend*), que extenuou-se (como Bataille). Veremos mais adiante que esta referência se conecta com a ideia de um “*atletismo do pensamento*” em Gilles Deleuze e Félix Guattari. É latente nos comentários do tradutor João Barrento (conforme Adorno), a ideia de uma realidade sensível exigida como fundamento da experiência de acesso a essa “imagem de pensamento”. Uma exigência da carne, isto é, do corpo e da percepção, dos gestos de criação, dos modos de ser e estar no mundo. Um exemplo é dado por uma passagem extraída do texto *San Gimignano*:

Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre (BENJAMIN, 2015:65-66).

Percebemos como Benjamin elabora aí uma alegoria do pensamento como um trabalho de artesanato, similar à arte da gravura em metal. Não é muito diferente, neste sentido, do trabalho dos primeiros fotógrafos para fixar quimicamente as primeiras imagens técnicas da fotografia. A exigência dessa materialidade do mundo vinculada a uma sensibilidade e percepção do sujeito da experiência: o corpo das imagens como transfência das imagens do corpo. Condição *sine qua non* da arte cinematográfica em seus primórdios, inclusive. Mas antes ainda, o vínculo de filiação que o cinema ou a fotografia mantém com a pintura e com as outras artes (AUMONT, 2004). Numa outra dessas peças, em que ressoam nos interstícios alguns elementos de sua definição do conceito de *aura*, Benjamin escreve:

O gosto pelo mundo das imagens não se alimentará de uma obscura resistência ao saber? Olho para a paisagem lá fora: o mar parece um espelho na sua baía, as florestas sobem até o cume do monte como massas imóveis e mudas; mais longe, as ruínas de um castelo, desde há séculos inalteradas; o céu resplandece sem nuvens, no seu azul eterno. É isso que o sonhador deseja. Que esse mar sobe e desce em bilhões e bilhões de ondas, que as florestas estremecem a cada momento da raiz até as folhas, que nas pedras das ruínas do castelo estão continuamente em ação forças que as fazem desmoronar-se e esfarelar-se, que no céu os gases entram em turbilhão, em lutas invisíveis – tudo isso ele tem de esquecer para se entregar às imagens. Nelas encontra serenidade, eternidade. Cada asa de pássaro que o roça, cada golpe de vento que lhe provoca o frêmito, cada coisa próxima que o toca o desmente. Mas toda a distância lhe reconstrói o sonho, que se apoia em cada parede de nuvens, que se ilumina de novo com a luz de cada janela. E revela-se na sua máxima perfeição quando consegue retirar o agulhão do próprio movimento e transformar o golpe do vento num sussuro e a rápida passagem dos pássaros no deslizar das aves migratórias. O prazer do sonhador é o de fixar a natureza na moldura de imagens esmaecidas. O dom do poeta é o de conjurá-la a cada novo chamamento (BENJAMIN, 2015, p. 121).

Se o conjunto da obra “Imagens de Pensamento” (*Denkbilder*) está em situação de semelhança com o “Rua de Mão Única” (*Einbahnstrasse*), mas dele se diferenciando por ser exatamente a parte “estranha” a essa configuração de livro-cidade (Berlim), simulação do ambiente urbano feito de plaquetas de anúncios, *outdoors*, vitrines, sinalizações de rua, memórias, sonhos, passeios e objeto de devoção amorosa (“*Essa rua chama-se Rua Asja Lascis, em homenagem aquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor*”), é porque nesta (outra) coletânea de textos avulsos Benjamin exercita-se com a (sua) experiência do “olhar estrangeiro”, a condição necessária para alcançar a matéria densa do estranhamento poético filosófico que se dá sob o fenômeno da *aura*.

*A aventura do Pensamento como o Pensamento da Aventura.* É por uma singular sobreposição de ideias, de um texto à outro, de um ensaio à outro, que Benjamin refaz mais de uma vez, a trama de espaço e tempo (*Die sonderbare Gespinst aus Raum und Zeit*) em que o *flâneur* como seu personagem conceitual move-se (*bewegt sich in Gedanken*) como um viajante estrangeiro, entre as imagens de pensamento (*denkbilder*) que comportam a experiência (*Erfahrung*) ou a rememoração (*Andenken*) da experiência (*Erlebnis*) da *aura*. A articulação das múltiplas camadas de sentido nas derivações da palavra “experiência” e da palavra “pensamento” na língua germânica conferem mais uma vez, por sobreposição e derivação dialética, a ideia de uma deambulação do *flâneur*, de um vagar, divagação das ideias, o pensamento como uma travessia, um trajeto, um percurso, uma viagem. Passear e pensar como ações idênticas ou próximas e indissociáveis no termo alemão “*denken*” colocada em paralelo com a noção de experiência, cuja flexão verbal em alemão (*erfahren*) significa tanto “aprender” ou “conhecer” quanto “viajar”. Ideia ou atitude e disposição que está na ontologia da experiência de criação da forma “ensaio” desde o “viajante” Michel de Montaigne: que viaja para conhecer e escrever, para recordar o vivido e o pensado como modo e modulações do ser e viver filosóficos enquanto “*a arte de aprender a morrer*” (*Ensaaios*, Livro I, cap. XX).

A mesma disposição ou atitude estética que estará nos poetas e outros estetas no período do Romantismo Alemão. Presentes viver e escrever na obra de pensamento de Goethe ou Novalis, de Hoelderlin e Schlegel, quando a obra de arte toma a forma do fragmento poético-filosófico. Mas também em Friedrich Nietzsche. E uma ideia

(*denkbild*) brilha como uma estrela-dançarina entre outras estrelas no infinito celeste que chamamos “constelações do pensamento” (*Sternbild*).

Trata-se de uma evolução conceitual, no sentido de um desenvolvimento epistemológico, um intermédio conceitual entre os estudos profundos da alegoria barroca e a ascensão do conceito de *imagem dialética* na “*Obra das Passagens*”. E que segundo Willi Bolle, são meios ou procedimentos de Walter Benjamin “*escrever a História com imagens*”. Não só reconhecemos em Benjamin uma teoria das imagens, como as imagens são pré-condições para a experiência do pensamento. Trata-se enfim, de compreender “o pensamento como imagem”.

A imagem em Walter Benjamin é parte de um processo de construção de linhas de pensamento. Transformada em palavra – ou até feita das próprias palavras –, a imagem torna-se integrante de uma maneira de Benjamin compreender o mundo. Ele não só pensa por meio de imagens, ele também pensa com (as) imagens (PERNISA JÚNIOR, FURTADO e ALVARENGA, 2008).

Se a coletânea “*Denkbilder*” tem uma forma literária própria configurada na imagem do pensador como um viajante de infra-mundos e de extra-mundos, por outro lado ela está em correspondência direta na “*Einbahnstrasse*” berlinense com um fazer poético da vanguarda surrealista. A composição se efetua ali por um efeito de choque ou contraste entre os elementos, entre os textos e os títulos que os acompanham, insinuações de desvios do raciocínio lógico para o axioma que margeia as cisternas do absurdo, provocando uma espécie curto-circuito do sentido. Como nas pinturas de René Magritte.

Willi Bolle indica em seu estudo sobre os métodos de historiografia benjaminiana, vários procedimentos de técnicas de montagem das vanguardas artísticas, derivadas não apenas da experiência surrealista [em que o próprio Benjamin (se) reconhecia formalmente em *O camponês de Paris*, de Aragon e *Nadja*, de André Breton] mas, também na fotografia com a “experiência de fotomontagem”, com os efeitos de distanciamento brechtiano, com as formas de composição e tipografia dos jornais, com o dadaísmo, com a montagem de materiais descartáveis ou reutilizáveis (*assemblage*), com a montagem propriamente cinematográfica, etc. (BOLLE, 2000:88-103).

Enquanto que na *Infância Berlinense* há um jogo de *outrar-se* na figura e na recordação do Benjamin-criança, exercitando-se tanto dentro dos parâmetros da filosofia de Bergson sobre a memória, quanto em fragmentos de qualidade narrativa da

ficção proustiana. São procedimentos de criação poética-literária e filosófica que destacam a função da memória (*Gedächtnis*) e das lembranças (*Erinnerungen*) na invenção e evocação das imagens.

Estas imagens extraem a sua matéria densa, no repertório da imagética benjaminiana, do trabalho de imaginação das mãos, como nas artes pesadas da gravura. Pelo exemplo de Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, as imagens vêm sob o pendor da leveza, da técnica das aguadas, da aquarela, do guache e do nanquim.

Mas é o próprio Benjamin que no *Infância em Berlim em 1900* traduz de outra maneira, aqui nos termos aproximados à uma poética do devaneio de Gaston Bachelard, essa (sua) imaginação material:

No Brauhausberg, próximo a Postdam, tínhamos nossa casa de veraneio. Mas o nome perdeu toda a gravidade, já não contém vestígios de cervejaria e é, em todo caso, um monte cercado de azul, que surgia no verão para abrigar a mim e a meus pais. E por isso a Postdam de minha infância jaz num ar tão azul, como se as bruxas e almirantes, as de olhos de pavão e as da aurora [que são denominações populares das borboletas] estivessem espalhadas na superfície esmaltada de uma porcelana de Limoges, na qual sobressaem no fundo azul as ameias e as muralhas de Jerusalém (BENJAMIN, OEII, IEB, 1987:82, tradução de Rouanet, por nós levemente modificada).

Depois, a técnica pioneira da fotografia tornou-se para ele um *medium-de-reflexão*<sup>4</sup>. Mas antes, ainda na *Infância Berlinense*, o “Panorama Imperial” imprimiu nas retinas do menino a experiência do próximo e do distante das paisagens sonhadas e desejadas.

Este era o grande fascínio das estampas de viagem encontradas no Kaiserpanorama: não importava onde iniciasse a ronda. Pois como a tela, com os assentos à frente, formava um círculo, cada um passava por todas as posições, das quais se via, através de cada par de orifícios, a lonjura esmaecida do panorama. [...] Música que, tempos mais tarde, tornou fastidiosas as viagens com o filme, pois com ela se dissolvia a imagem, da qual a fantasia era capaz de se nutrir – música não havia no Kaiserpanorama. Mas para mim um pequeno – e para ser franco – incômodo efeito parece superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais, ou muralhas em ruínas com marchas fúnebres. Era o toque da campainha que soava alguns segundos antes de a imagem se retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte. E toda vez que tocava a campainha, impregnavam-se profundamente com um toque melancólico de despedida as montanhas até o sopé, as cidades em todas as suas janelas reluzentes, os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarela, os vinhedos nas colinas até as folhas mais diminutas. Pela segunda vez, convenci-me – pois a visão da primeira imagem já produzia quase regularmente essa convicção – de que era impossível esgotar todos os esplendores nesta única sessão (BENJAMIN, OEII, IEB, 1987:75-76, op. cit.).

---

4 Conferir notas em BENJAMIN, 2017, p. 53-54.

É surpreendente como a relação dialética entre o próximo e o distante proposta por Walter Benjamin na sua definição da aura da obra de arte se inscreve no interior de seu pensamento com as imagens, desde as memórias de infância, numa tensionamento constante entre o pulsar da vida e os objetos inanimados, entre a Natureza e o artifício. Distância e proximidade que (já) está formulada no dispositivo técnico fotográfico desde a *câmara obscura* com seus espelhos e reflexos, pois segundo ele,

A definição de aura como “a aparição única de algo longínquo, por mais perto que esteja” representa a formulação do valor de culto da obra de arte de acordo com as categorias de espaço e tempo. Longe é o contrário de perto. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a inatingibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto. Dada a sua natureza, ela permanece “longe, por mais perto que esteja”. Sua proximidade, que devemos à matéria, não abole a distância que ela conserva depois de aparecer (BENJAMIN, in nota de “A obra de arte”, última versão, 2012:34).

Daí que, “Ao contemplar silenciosamente, uma tarde de verão, a cadeia de montanhas no horizonte ou a ramagem que projeta sobre nós a sua sombra, respiramos a aura dessa montanha, dessa ramagem” (BENJAMIN, 2012:14).

De fato, Benjamin faz questão de frisar em uma das versões deste ensaio singular “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, ideias que já estavam lançadas em “Pequena história da fotografia”, de que para uma definição de aura melhor se aplicariam o exemplo de objetos históricos (*geschichtliche Gegenständen*) mas que seria melhor considerar a aura de objetos naturais (*natürlichen Gegenständen*).

Essa matéria densa do pensamento extraída das sensações e percepções dos estados naturais, uma quase instituição alemã definida pela expressão “*Stimmung*” (afinação de um instrumento, modulação, clima, atmosfera), situada entre o fragmento poético e o ensaio filosófico, será praticada também por diversos contemporâneos próximos à Walter Benjamin: Siegfried Kracauer (*Strassen in Berlin und anderswo*), Ernest Bloch (*Spüren*), Max Horkheimer (*Dämmerung*), Theodor Adorno (*Minima Moralia*), para citar alguns dos mais significativos.

Também nas lides da investigação contemporânea das imagens, o método benjaminiano de operação com as *imagens de pensamento* em sua passagem à formulação de *imagens dialéticas*, ou seja, essas *imagens-fundamentos* de uma *visão política*, uma percepção da História em *estado de sonho* destinadas ao *Despertar* [passando da esfera da *autopoiesis* para a esfera essencialmente política, tendo em Bertolt Brecht e Asja Lascis, os dois porta-estandartes de sua (quase) completa

conversão ao materialismo histórico dialético] estão supremamente evidentes nos escritos e livros de Giorgio Agamben<sup>5</sup>.

Conhece-se também a próspera influência benjaminiana em Georges Didi-Huberman, que o aproxima em termos conceituais e metodológicos, de Aby Warburg. A sua tese (1982) sobre a “*Invenção da Histeria*” – um estudo sobre a iconografia fotográfica produzida pelo *Hospital Salpêtrière* no tempo de Charcot, organiza de maneira lúcida e fria, imagens (daguerreótipos) e “blocos de pensamento”, sob a dupla referência metodológica de Aby Warburg (“*Atlas de Mnemosyne*”) e de Walter Benjamin. Didi-Huberman (1998a) adota para si a noção de “imagens dialéticas” de Walter Benjamin como sendo uma categoria metodológica de “imagem crítica” possível de re-instaurar uma percepção do fenômeno “aurático”.

Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos e seus equívocos, seus espaçamentos próprios), (DIDI-HUBERMAN, 1998a:169).

Em *O que vemos e o que nos olha* (1992) Didi-Huberman [recorda que em francês, *voir* (ver) rima com *savoir* (saber), o que sugere que, em nossa aproximação às imagens, o olhar nunca é neutro] desde o título e em outros escritos (1998b), a categoria benjaminiana de *imagem dialética* é estrutural para se estabelecer um viés *diferente* e de ultrapassamento (seria *nietzschiano*?) da compreensão freudiana da noção de sintoma – ampliada enquanto uma diagnose dos *sintomas da cultura*, que Aby Warburg, por outro viés, denominaria *Pathosformel* (“a fórmula do *pathos*”) ou *Nachleben* (a “sobrevida” ou “sobrevivências das imagens”). Também não nos parece estranho, neste sentido de manifestação de substratos mitológicos no cotidiano, situar a escritura barthesiana – das *Mythologies* (1957) ao *Le Praisir du texte* (1973) e aos *Fragments d'un discours amoureux* (1977); de *La Chambre claire* (1980) ao *L'obvie et l'obtus* (1982) e aos *Incidents* (1987) – como escritos que manifestam fluxos de expressão, na forma e nos temas, “os olhos d’água”, “as montantes”, propriamente benjaminianas.

## 5.1 Walter Benjamin e os esportes.

---

5 Conferir especialmente *Profanações*, (AGAMBEN, 2007).

Durante o período de elaboração do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* em suas diferentes versões e revisões (1935-1939) - este texto fundamental de compreensão dos processos de produção de imagens técnicas (especialmente a fotografia e o cinema) enquanto signos e marcos de mudanças na percepção com o advento da modernidade -, Benjamin em três ocasiões (1934, 1936 e 1938) refugia-se em *Svendborg*, na Dinamarca, em companhia de Bertold Brecht, na residência do poeta e dramaturgo em *Skovosbostrand*.

Os tempos são sombrios. Nestes anos, conhecido como o período de entre-guerras (1918-1939), o fascismo está em ascensão na Itália de Mussolini (1924) e Adolph Hitler inicia sua perseguição aos judeus invadindo a Polônia (1939), o que dá início à Segunda Guerra Mundial. Em 10 de Maio de 1933, os nazistas promovem em Berlim, a queima pública de livros de autores contrários ao regime. Goebbels, ministro da propaganda nazista teria então pronunciado: “*Destas ruínas vai nascer triunfante a fênix do novo mundo*”. Hitler acumula as funções de presidente e chanceler, isto é, o Chefe Supremo da Alemanha. Em Paris (1935), Bertold Brecht e Walter Benjamin no exílio, participam de encontros organizados para a proteção dos escritores e artistas alemães (*Schutzverband deutscher Schriftsteller*) resultados do *Congresso de Escritores para a Defesa da Cultura contra a Guerra e o Fascismo*. É sob esta situação iminente de catástrofe que conhecemos, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, entre estes três períodos citados de refúgio junto a Bertolt Brecht, que Benjamin continua a elaboração dos seus estudos sobre as fantasmagorias da vida moderna a partir da obra de Baudelaire (*Passagen Werk*) e traça suas notas e revisões para o ensaio *A obra de arte*. Dois outros importantes ensaios também são escritos neste período: O ensaio sobre “Franz Kafka” (1934) e, *O autor como produtor*, conferência proferida no *Instituto para o Estudo do Fascismo* (1934), fortemente inspirada na figura intelectual e política de Bertolt Brecht, mas que também instaura o tema da refuncionalização das formas artísticas a partir das transformações técnicas, desenvolvido depois no ensaio crítico sobre a crise da aura na obra de arte. Benjamin já havia escrito em 1931 um ensaio sobre *O que é o teatro épico?*, texto que ajudou a consolidar o entendimento sobre as propostas estéticas e políticas de Bertolt Brecht, mas que foi publicado somente em 1939 na revista *Mass und Wert*. Vaz (2000), a partir das observações de Susan Buck-Morss em *The Dialectics of Seeing - Walter Benjamin and the Arcades Projects* (1989), sugere que o filósofo judeu-alemão tenha absorvido algumas idéias e concepções de Bertolt Brecht advindas das



atividades físicas corporais, isto é, de que os “esportes” cumpririam uma importante função estética em sua dramaturgia, processos de montagem e método de encenação. No trânsito entre as diferentes versões e remissões de “A obra de arte” por cartas para amigos e amigas próximas e possíveis editores e editoras, as notas de elaboração do ensaio com referências ao esporte foram suprimidas na versão considerada definitiva. Segundo Susan Buck-Morss, nas notas de trabalho para o ensaio de “A obra de arte”, Benjamin expressaria uma posição crítica em relação aos esportes ou mais mais exatamente em relação ao treinamento dos atletas e a exigência de alto rendimento para concorrer às Olimpíadas, comparando-os com os modos de produção industrial preconizados pelo Taylorismo (BUCK-MORSS, 1989:326), condição definida por ele como reacionária.

Em suas anotações, Benjamin compara o esporte e os Jogos Olímpicos com a estrutura científica do taylorismo, antecipando em vinte anos as considerações que, nos anos cinquenta, a então incipiente sociologia do esporte faria a respeito da relação entre esporte e lógica industrial. Aos movimentos do trabalho e da produção automatizada corresponderiam, até certo ponto, os do esporte, passíveis de pormenorizada análise. Fundamental para o esporte, segundo Benjamin, é seu caráter prescritivo, que subjugaria o comportamento humano a uma severa medição em segundos e centímetros, colocando-o ao nível de uma elementaridade física (VAZ, 2000:69).

*A partida de xadrez.* Adorno e Horkheimer também identificam termos e preceitos políticos brechtianos na escrita de Benjamin e posicionam-se contrários a isto, ou mesmo, precisamente esta influência em trechos de “A obra de arte” são censurados por Max Horkheimer na publicação em versão francesa para a revista *Zeitschrift für Sozialforschung* (1936) do Instituto de Pesquisa Social que está origem da chamada *Escola de Frankfurt*. Para evitar confrontos diretos com a imprensa da época, Horkheimer argumenta com Benjamin em cartas, a necessidade de mudança de termos como “fascismo” e “comunismo” no interior do texto pelos termos mais gerais e abstratos de “Estado totalitário” e “forças construtivas da humanidade” (apud SCHÖTLER, Detlev in *Comentários sobre Benjamin e A obra de arte*, BENJAMIN, 2012:59).

*Pavilhões das Nações.* Uma série de modificações nas leis e regras trabalhistas estão acontecendo em toda a Europa neste momento. Uma crise econômica de graves consequências precede estes acontecimentos políticos e sociais. Uma das maneiras

encontradas para estimular a economia mundial neste período e ao mesmo tempo desenvolver pactos de paz e solidariedade entre os países, é a organização das “feiras de novidades tecnológicas”, também denominadas *Feiras das Nações* (A *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* ocorreu em Paris, de 25 de maio a 25 de novembro de 1937). Benjamin estava particularmente interessado nestes “grandes eventos” onde vislumbrava as manifestações do “fetichismo da mercadoria” em sua plena força. A Bélgica, a Suécia, a França e os Estados Unidos em 1939 em Nova York, haviam construído luxuosos pavilhões para abrigar estes grandes eventos de negócios, tema de suma importância desenvolvido por Walter Benjamin na *Obra das Passagens*, inclusive onde a noção de “*Exposé*” nos dois textos preparatórios do projeto de pesquisa (1935-1939), tem a dupla função de ser a exposição das ideias, ou seja, configurar-se como uma *imagem de pensamento* e estabelecer associação direta e concreta com as “exposições universais” e seus projetos arquitetônicos, enquanto “fantasmagorias” das contradições sociais e econômicas. A Alemanha de Hitler participa da *Feira de Paris* (1937) como uma das nações convidadas. Nesta exposição de Paris, de um lado e outro da Torre Eiffel, o pavilhão da Alemanha ocupava o lugar de oposição política ideológica contrário aos comunistas da Rússia. O que observa Susan Buck-Morss e Vaz é que Hitler decide-se por não realizar na Alemanha uma “feira das nações”. Porém, com objetivo de afirmar a supremacia alemã, organiza em 1936, um outro grande evento, as *Olimpíadas de Berlim*. Todas essas relações são percebidas por Benjamin como signos e sintomas da ascensão do fascismo. Não é de outra maneira que a operação cinematográfica de Leni Riefensthal será reconhecida pela História, cujo filme *Olympia* (1938), registro de propaganda nazista das Olimpíadas de Berlim, ainda agora é uma das mais influentes obras cinematográficas de registro (e exposição) audiovisual das atividades esportivas. A intuição e a lucidez de Walter Benjamin acerca de fenômenos políticos e sociais desta época [cujas configurações só teríamos percepção mais clara (ou extrema) depois de sua morte trágica e, agora na Era da reprodutibilidade técnica digital, com o advento e o uso das tecnologias e mídias digitais em redes cibernéticas que se coagulam tristemente com os horrores de um outro fascismo novamente em ascensão], estão habilmente pré-figurados pela maestria técnica e estética da cineasta do *Terceiro Reich*, Leni Riefenstahl. Conforme reconhece criticamente Susan Sontag:

O Triunfo da Vontade e Olympia são sem dúvida alguma, filmes soberbos (talvez sejam os dois maiores documentários jamais feitos), mas não são realmente importantes na história do cinema como uma forma de arte. Ninguém que faz filmes hoje em dia faz alusão a Riefenstahl, enquanto muitos diretores de cinema (eu inclusive) consideram Dziga Vertov como um incitamento inexaurível e uma fonte de ideias sobre a linguagem cinematográfica. Ainda assim, é discutível que Vertov – a mais importante figura dos filmes de documentário – jamais tenha feito um filme tão simplesmente eficaz e emocionante como Triunfo da Vontade ou Olympia. (É claro que Vertov nunca teve à sua disposição os meios de que Riefenstahl dispunha [...]). (SONTAG, 1986:75-76).

*Gran Tour de France*. Nas páginas de *A obra de arte*, os esportes são mencionados uma única vez – por comparação ao cinema. A menção não é de todo estranha já que o nexo entre esportes, reprodutibilidade técnica, modernidade e cinema estão apresentados desde os primeiros filmes *Lumière*. Do mesmo modo que o cinema enquanto arte e técnica de expressão modernas poderia retirar do anonimato o indivíduo comum e conceder à ele o *status* aproximado às celebridades do *Star System*, simplesmente pelo fato de a câmera de cinema poder registrar a sua imagem, os esportes, sugere Benjamin, também proporcionariam uma mudança de *status* e ascensão social.

A técnica do cinema assemelha-se à do esporte, pois nos dois casos os espectadores comportam-se como semi-especialistas. Para convencer-se disso, basta ter ouvido um grupo de jovens vendedores de jornais, apoiados em suas bicicletas, discutindo o resultado das competições de ciclistas. Não é à toa que os editores realizam competições entre os jovens entregadores. Essas competições despertam grande interesse entre os participantes, pois os vencedores têm a chance de ser promovidos a ciclistas profissionais, podendo abandonar o emprego de entregador de jornais. Da mesma forma, um pedestre pode figurar em um filme de arte, se nos recordarmos de “Três canções para Lênin” (1934), de Dziga Vertov, ou “Misère au Borinage” (1933-1934), de Joris Ivens e Henri Storck [BENJAMIN, *A obra de arte* op. cit. 2012:23; levemente modificada].

Não é exatamente esta questão que tem mais prevalência no pensamento de Benjamin. Sua reflexão se dirige, ao modo de uma anedota (quase) kafkiana – tomando a história dos meninos entregadores de jornais que disputam corridas amadoras com as suas bicicletas – pré-ensaios para o *Gran Tour de France* – como uma parábola da “exigência de ser filmado”, isto é, “escapar de um anonimato” e atingir algum “*status*”, do mesmo modo que indivíduos comuns poderiam se tornar um “*autor*” pela oportunidade de publicar suas ideias e opiniões nas páginas dos jornais em circulação, com os quais ele certamente se identifica. Para Benjamin, na ambiguidade que é própria de sua expressão ou pensamento dialético, refulge alguns laivos de crédula esperança de que a condição moderna com as suas técnicas (o esporte, o cinema ou a imprensa

escrita) estariam proporcionando a ascensão social e cultural de indivíduos comuns à posição de autores e divulgadores de suas próprias ideias e modos de existência, indivíduos, a priori, emancipados pelo capital. Benjamin reivindica e deixa prevalecer uma esperança, uma utopia de que os meios técnicos de sua época seriam um caminho para a emancipação e para a participação social e política. Sua observação se inicia por comparação com o cinema (colocando diante de suas pupilas a referência exemplar de dois filmes políticos recém colocados em cartaz naqueles anos, um filme documentário sobre a greve operária na Europa, *Borinage* (1934), de Joris Ivens e *Três canções para Lenin*, de Dziga Vertov. A exigência de participação crítica nos meios de produção cultural – é a exortação benjaminiana, afinal – deve estar em relação direta e complementar à reivindicação crítica do materialismo histórico dialético de participação nos lucros dos modos de produção econômica. Ou antes, essa exortação em Benjamin pressupõe o agenciamento das forças de um devir revolucionário.



**Figura 12. Bertolt Brecht e Walter Benjamin - Skovsbostrand - Dinamarca – 1934**  
**Fonte : Boitempo (Benjamin, 2017)**

## 6 A IMAGEM DO PENSAMENTO SEGUNDO GILLES DELEUZE.

Gilles Deleuze ocupou-se de diversas maneiras da tarefa de explicitar, primeiro com Nietzsche (1962), depois com Proust (1964), em seguida com os Estóicos (1969), uma nova imagem do pensamento, contra a Imagem Dogmática do Pensamento. Apesar da aparente proximidade ou semelhança entre as duas formas de uso da expressão, “a imagem *de* pensamento”, primeiro em Benjamin (*Denkbild*), depois em Deleuze, “a imagem *do* pensamento” não se trata do mesmo objeto ou categoria. Em Benjamin, a “imagem *de* pensamento” exerce uma função metodológica. Em Deleuze, trata-se de uma condição *epistemológica*. Se a noção de imagem *de* pensamento em Walter Benjamin designa uma forma material existente no mundo, exterior ao sujeito do conhecimento, isto é, quase sempre um suporte material aonde aí a imagem se deposita (o corpo das imagens), em se possa ser localizada e encontrada, inventada ou percebida, a pintura ou “a gravura” como condição arquetípica de um artefazer imagético antropológico. Em Deleuze a “imagem *do* pensamento” é tributária de uma atitude ou comportamento do filósofo. De uma *postura* do filósofo ou de ações dinâmicas do corpo num espaço-tempo. Em Deleuze se trata de um modo de efetivação do ato de pensar, das causas e consequências que dão origens e condições ao Pensamento. O Corpo do Pensamento. Pois Deleuze traça o esboço de uma tipologia de filósofos que só podem ser compreendidos em relação às forças e funções de um dinamismo do corpo exercido pelo pensamento.

Suponho que haja uma imagem de pensamento que varia muito, que tem variado muito na história. Por imagem de pensamento, não entendo o método mas algo mais profundo, sempre pressuposto, um sistema de coordenadas, de dinamismos, de orientações: o que significa pensar, «se orientar no pensamento». De qualquer forma, está-se sobre o plano da imanência, mas para aí estabelecer verticalidades, se restabelecer a si mesmo, ou, ao contrário, se estender, correr ao longo de uma linha do horizonte, empurrar o plano cada vez mais longe? E quais as verticalidades que nos dão qualquer coisa a contemplar, ou então que nos fazem refletir ou comunicar? A menos que seja necessário suprimir toda a verticalidade como transcendência, e nos deitarmos sobre a terra abraçando-a, sem olhar, sem reflexão, privados de comunicação? (DELEUZE apud ESCOBAR, 1991:22).

Exige-se para o pensar as condições e os elementos de uma *physis* (“Φύσις”); exige-se e compreende-se que haja uma exigência ou presença (*Necessidade*) de uma dinâmica das forças da Natureza atuando como condições do Pensamento. Daí que em Deleuze, a imagem do pensamento deriva também de uma ambiência, uma região, um território, uma topologia que é própria deste pensamento. “*Empédocles e o vulcão*”,

evoca Deleuze. Junto com Félix Guattari, Deleuze denomina essa ambiência ou condições de emergência do Pensamento, de *plano de imanência*. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari traçam uma variedade de definições paradoxais acerca do *plano de imanência* que é a dimensão física-elemental onde situam-se os *conceitos* e onde se movem e agem os *personagens conceituais*.

O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento[...]. Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com os olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito. Mesmo Descartes tem seu sonho. Pensar é sempre seguir a linha de fuga do vôo da bruxa. [...] É que não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam. (DELEUZE e GUATTARI, 2010:45-73).

Antes porém, o que caracteriza a Imagem Dogmática do Pensamento contra a qual se insurge – pois se trata de uma insurgência – Deleuze via Nietzsche? Trata-se de se insurgir contra a antiga tradição que funda a filosofia como “*a busca da Verdade*”. Deleuze se queixa, primeiro via Nietzsche, depois via Proust, de uma tradição filosófica que afasta a Vida do Pensamento (DELEUZE, 1976:47-52). A Imagem Dogmática do Pensamento sendo “*a busca da Verdade*” exige a presença condicionada de uma espécie de pensador que “*quer e ama o verdadeiro*” como causa natural do pensar (o “inatismo das ideias”, o “*a priori*” dos conceitos) e que se constituiria como “*a veracidade*” do pensador ou um “*bom senso universalmente partilhado*”, formando uma legião da “*boa vontade do pensar*” com a sua “retidão natural”, isto é, uma “*natureza reta do pensamento*”. Porque senão, de outro modo, seríamos, segundo essa tradição (de Platão e Sócrates à Descartes e Kant), desviados do pensamento por “*forças estranhas ao pensamento*” (o *corpo*, as *paixões*, os *interesses sensíveis*). Contra essas forças estranhas ao pensamento “*basta um método para pensar bem e pensar verdadeiramente*”, daí que a Imagem Dogmática do Pensamento é dogmática porque é a exaltação do verdadeiro e sendo exaltação do verdadeiro pressupõe uma “*inflação do conceito de erro*” – como persistência dessa sua imagem (DELEUZE, 1962/1976).

Daí decorre o método da filosofia: de determinado ponto de vista, a busca da verdade seria a coisa mais natural e mais fácil possível: bastaria uma decisão e um método capaz de vencer as influências exteriores que desviam o pensamento de sua vocação e fazem com que ele tome o falso por verdadeiro.

Tratar-se-ia de descobrir e organizar as ideias segundo uma ordem que seria a do pensamento, como significações explícitas ou verdades formuladas que viriam saciar a busca e assegurar o acordo entre os espíritos. [...] A filosofia é como que a expressão de um Espírito universal que concorda consigo mesmo para determinar significações explícitas e comunicáveis. A crítica de Proust toca no essencial: as verdades permanecem arbitrárias e abstratas enquanto se fundam na boa vontade do pensar. [...] Razão pela qual a filosofia, como a amizade, ignora as zonas obscuras em que são elaboradas as forças efetivas do pensamento que agem sobre o pensamento, as determinações que nos fazem pensar. Não basta uma boa vontade nem um método bem elaborado para ensinar a pensar, como não basta um amigo para nos aproximarmos do verdadeiro. [...] Às verdades da filosofia faltam a necessidade e a marca da necessidade (DELEUZE, in *Proust e os signos*, 1964/1987:93-94).

O que está em jogo nessa insurgência, como um *Jogo Ideal* (Deleuze, *Lógica do Sentido*, 1969/2000:61-68) é uma concepção de arte e pensamento (primeiro em Nietzsche, depois em Proust e em seguida com os Estóicos, isto é, ou antes, com os filósofos pré-socráticos) – que, almeja dizer sim à Vida, contra um pensamento que diz não à Vida, que tende a sufocar a Vida (conforme DELEUZE, 1976:47-49). Assim, Nietzsche, segundo Deleuze propõe uma nova imagem do pensamento em que o verdadeiro não é o elemento do pensamento; o elemento do pensamento é o sentido e o valor. Contra os pressupostos e postulados de uma Imagem Dogmática do Pensamento, Deleuze designa com Nietzsche uma outra tarefa crítica da filosofia: inserir o conceito de sentido e de valor, de significação e avaliação, em substituição às noções de verdadeiro e de falso. “*Estes novos elementos implicam não somente novos modos de pensar e de “julgar”, mas também novas maneiras de escrever e, talvez, de agir*” (DELEUZE, 2006:175-176).

[...] trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediadas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito. Esta é uma idéia de homem de teatro, uma idéia de encenador - avançado para seu tempo (DELEUZE, *Diferença e Repetição*, 2006:17).

Em *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze retomando em parte e ampliando as questões já suscitadas antes no livro que escreveu sobre *Nietzsche* (1962), faz uma longa exposição das características (ou mais exatamente, da natureza dos postulados) da Imagem Dogmática do Pensamento. Mas em *Diferença e Repetição*, em defesa da *Ideia discordante* e elogiando as obscuridades possíveis do pensamento, ele convoca também Antonin Artaud como um novo personagem conceitual para a filosofia.

Depois de Empédocles há toda uma dramaturgia do pensamento [...]. A imagem do pensamento é como que o pressuposto da filosofia, ela a precede, não se trata de uma compreensão não-filosófica, mas de uma compreensão pré-filosófica. Há várias pessoas para quem pensar é «discutir um pouco». Está certo que é uma imagem idiota, mas mesmo os idiotas têm uma imagem do pensamento, e é somente trazendo à luz estas imagens que se pode determinar as condições da filosofia. Então nós fazemos do pensamento a mesma imagem que Platão ou mesmo que Descartes ou Kant? A imagem não se transforma seguindo disciplinas imperiosas, que sem dúvida exprimem determinismos externos, mas ainda mais, um devir do pensamento? Podemos nós ainda pretender que procuramos o verdadeiro, nós que nos debatemos no não-sentido? (DELEUZE apud ESCOBAR, 1991:22).

Trata-se, antes, de lembrar que a esquizofrenia não é somente um fato humano, mas uma possibilidade do pensamento, que apenas se revela como tal na abolição da imagem. Com efeito, é notável que a imagem dogmática só reconheça o erro como desventura do pensamento e reduza tudo à figura do erro. [...] E de onde vem o erro senão de uma falsa repartição dos elementos da representação, de uma falsa avaliação da oposição, da analogia, da semelhança e da identidade? O erro é apenas o reverso de uma ortodoxia racional e ainda testemunha em favor daquilo de que ele se desvia, em favor de uma retidão, de uma boa natureza e de uma boa vontade daquele que é dito enganar-se. Portanto, o erro rende homenagem à “verdade”, na medida em que, não tendo forma, dá ao falso a forma do verdadeiro. (DELEUZE, *Diferença e Repetição*, 2006:146).

Deleuze toma o exemplo da criança em idade escolar, do louco e da animalidade – como dimensões expressivas de um outro modo de pensar fundado no não-senso. Daí a figura do esquizofrênico – presentificado em Artaud – como alternativa de uma outra imagem do pensamento e, o universo das “aventuras de Alice”, de Lewis Carroll como pré-figurações do filosófico em oposição à *República* ou ao *Teeteto*, de Platão, ao método higiênico de Descartes, aos reinos da Razão em Kant (Senão que, sobram ainda golpes na direção de Hegel e alguns puxões de orelha em Heidegger).

É ousado demais se insurgir contra tais monumentos da História da Filosofia, mas também é compreensível que na mesma época ou num período muito próximo, Jean-Luc Godard esteja filmando *A Chinesa* (1967), este filme de insurgências juvenis lúdico-revolucionárias inspiradas no *Livro Vermelho* do comunismo maoísta e, que as ruas de Paris sejam, de fato, tomadas no ano seguinte por palavras de ordem semelhantes aos axiomas surrealistas: “A imaginação está no poder”; “Sob o calçamento está a praia”; “Sejamos realistas: que se peça o impossível”. Deleuze elabora uma filosofia de insurgências – de base nietzschiana –, em plena sintonia com o Maio de 68. Já não estamos diante do *Anjo da Melancolia* de Benjamin, mas já agora nos levantes da juventude do Maio de 68 que tomaram para si o século XX. Para Deleuze, o Maio de 68, sendo uma intrusão das forças e elementos do inconsciente no real, pôs à nú as relações de poder, abrindo fissuras no pensamento e engendrando



novos modos de significação (valor e sentido) que poderiam ter se transformado em desfiladeiros exteriores à História. “*É exatamente o que Nietzsche chama de o Intempestivo. Maio de 68 foi a manifestação, a irrupção de um devir em estado puro*” (DELEUZE, 1992:211).

Em *Lógica do Sentido* (1969), sob estranhas coordenadas espaciais e geométricas, Deleuze desenha “três imagens clássicas dos filósofos”, como um recenseamento básico que não exclui outras alternativas ou considerações, inclusive não-restritas aos “filósofos” mas ampliadas às outras qualidades de “pensadores” e também de “intercessores” singulares, os escritores, artistas, cientistas... *isto é*, a literatura, a pintura, a música, o cinema, a matemática, as formas de vida, os animais, as patologias, os dispositivos, *etc.*

As imagens dos desenhos geométricos de Deleuze correspondem à coordenadas espaciais e geográficas, longitudes e latitudes, paisagens longínquas, cumes, cavernas, o mar profundo – em suma, uma geofilosofia que exige a presença de um pensador capaz de grandes proezas físicas corporais. A primeira imagem deste tipo de pensador foi fixada, segundo Deleuze, pelo platonismo. É uma imagem de movimento de ascensão, de alçar-se às nuvens, aos céus do pensamento primordial. Mas Deleuze informa que ao movimento de conversão vertical, sucede a queda correspondente; ao comportamento de elevação moral de si-mesmo pode suceder como o seu contrário, a condição maníaco-depressiva, à exemplo da resignação de Sócrates em sua condenação à morte (DELEUZE, 2000:131). Segundo Deleuze, Nietzsche duvidou desta orientação do pensamento e se perguntou se não haveria outras alternativas, outras dimensões expressivas do pensamento. É com Nietzsche primeiramente, que a figura do pensador que desafia as intempéries, as paisagens longínquas, as zonas extremas, que se coloca em risco de vida para testar o sentido e o valor da vida – na linguagem – por acréscimo de intensidade de vida na diferença do pensamento que difere da imagem dogmática. “*Há aí dimensões, horas ou lugares, zonas glaciais ou tórridas, nunca moderadas, toda geografia exótica que caracteriza um modo de pensar, mas também um estilo de vida*” (DELEUZE, 2000:132). Poderíamos aí encontrar Artaud, o *Teatro e o seu duplo*, as núpcias com as cosmologias xamânicas que também lançaram no caos primordial o espírito de Aby Warburg, mas Nietzsche faz Deleuze recuar aos filósofos pré-socráticos, traçando os mapas de cavernas, suas dobras e reentrâncias que dão acesso à

outras cavernas ainda mais profundas, as cavidades do estômago ou dos intestinos, os canais que filtram o sangue, o mar interior.

*Superfícies*. Há ainda uma terceira imagem do pensamento que não se coagula definitivamente nem com as alturas nem com as profundidades abissais. Cínicos e estóicos movem-se nas superfícies, habitam as superfícies, as extensões territoriais e os movimentos de intensidade. “*Tudo o que acontece e tudo o que se diz, acontece e se diz e na superfície*. [...] “*O filósofo não é mais o ser das cavernas, nem a alma ou o pássaro de Platão, mas o animal chato das superfícies, o carrapato, o piolho* (DELEUZE, 2000:136). Este exemplo se torna mais claro quando em *Mil Platôs 4*, Deleuze e Guattari situam o carrapato em função de correspondência com o conceito de afeto em Spinoza:

[...] o Carrapato, atraído pela luz, ergue-se até a ponta de um galho; sensível ao odor de um mamífero, deixa-se cair quando passa um mamífero sob o galho; esconde-se sob sua pele, num lugar o menos peludo possível. Três afetos e é tudo; durante o resto do tempo o carrapato dorme, às vezes por anos, indiferente a tudo o que se passa na floresta imensa. Seu grau de potência está efetivamente compreendido entre dois limites, o limite ótimo de seu festim depois do qual ele morre, o limite péssimo de sua espera durante a qual ele jejua. Dirão que os três afetos do carrapato já supõem características específicas e genéricas, órgãos e funções, patas e trompas. É verdade do ponto de vista da fisiologia; mas não do ponto de vista da Ética onde as características orgânicas decorrem ao contrário da longitude e de suas relações, da latitude e de seus graus. Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (DELEUZE e GUATTARI, *Mil Platôs v. 4*, 1997:42-43).

Em *O que é a filosofia?* Deleuze e Guattari retomam juntos a questão da imagem do pensamento, do que significa pensar, de como se orientar no pensamento. Novamente, é exigida a condição de uma “ambiência” própria ao pensamento, faz-se necessário uma espécie de *habitat* onde se movem os elementos que compõem o pensamento. O *plano de imanência*. O plano de imanência, dizem, é povoado por multiplicidades como algumas tribos povoam o deserto. Daí que os pensadores convocam seus *personagens conceituais* para realizarem uma travessia do deserto. Senão o deserto, outras longitudes. Planícies geladas, paisagens extremas. Essa ideia de um movimento do pensamento pressupõe um agenciamento de forças e um dinamismo próprio das potências do corpo e do sentir. Pensar depende de forças que se apoderam do pensamento. Em Proust, Deleuze encontra uma aprendizagem dos sentidos e dos

afetos. Gradientes de intensidade. Do intensivo ao pensamento é sempre através de uma intensidade que o pensamento nos advém, explica Deleuze.

Com efeito, o intensivo, a diferença na intensidade, é ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade. Não são os deuses que são encontrados; mesmo ocultos, os deuses não passam de formas para a reconhecimento. O que é encontrado são os demônios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente; eles são os porta-signos. E é o mais importante: da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória, da memória ao pensamento – quando cada faculdade disjunta comunica à outra a violência que a leva a seu limite próprio – é a cada vez uma livre figura da diferença que desperta a faculdade, e a desperta como o diferente desta diferença. Tem-se, assim, a diferença na intensidade, a disparidade no fantasma, a dessemelhança na forma do tempo, o diferencial no pensamento (DELEUZE, *Diferença e Repetição*, 2006:144).

Depois, outras literaturas indicam essas passagens, essas travessias. O pensamento que difere, a poética de arte-vida que Artaud colocou em causa; que a literatura de Melville na perseguição à baleia branca traçou como múltiplas de linhas de bifurcação, de encontros e de fuga além do horizonte; que a pintura de Van Gogh ou de Francis Bacon invocou como um campo de forças micro-físicas dos afetos intensivos. É com estes exemplos que Deleuze e Guattari concebem a partir de Artaud a ideia de um “atletismo do pensamento”. Em entrevista a Claire Parnet (1986), Deleuze diz invocando o pensamento de Melville que “*Desde o começo do mundo, os mergulhadores do pensamento voltam à superfície com os olhos injetados de sangue*” (DELEUZE, 1992:129).

Admite-se facilmente que há perigo nos exercícios físicos extremos, mas o pensamento também é um exercício extremo e rarefeito. Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha onde estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta. Só é possível pensar sobre essa linha feiticeira, e diga-se, não se é forçosamente perdedor, não se está obrigatoriamente condenado à loucura ou à morte. [...] Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força. (DELEUZE, *Conversações*, 1992:129-137).

Nestes termos, um composto de afetos e sensações que compõem o fato intensivo do corpo nas relações de criação entre arte, filosofia e ciência, se torna presente ao entendimento que a experiência do pensar para Deleuze (e Guattari), a “imagem do pensamento” implica em grandes e graves desafios que exigem do pensador (ou do artista) a condição de um “*atletismo propriamente filosófico*” / “*um atletismo afetivo*” (DELEUZE e GUATTARI, 2010:14 e 2010:204). Essa ideia, Deleuze e Guattari a extraem e a elaboram a partir da antropologia poética teatral de Antonin

Artaud para quem, paralelamente à organicidade do corpo físico, haveria um duplo corpo energético intensivo,

[...] uma musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos [...] Todas as surpresas da luta, da luta-livre, dos cem metros, do salto em altura encontram no movimento das paixões bases orgânicas análogas, têm os mesmos pontos físicos de sustentação. [...] Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações [...] O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento.” (ARTAUD, 2006:151-160).

A “imagem *do* pensamento” segundo Deleuze pressupõe um território, um chão-próprio cujos elementos de conformação são propriamente dinâmicos ou energéticos, um campo de forças (os “*afectos*”) que atuam sob a forma (conjunta) dos conceitos intensivos e seus personagens conceituais ou intercessores, isto é, uma dramaturgia do pensamento é colocada em movimento sob um plano de imanência que não tem sentido e valor senão em função da movimentação que nele ocorre e age, ao nível do corpo ou nas superfícies do mundo. É uma outra “imagem *do* pensamento”, por reversão ao platonismo, no sentido de que as ações e as paixões do corpo são as causas e os limites da experiência do conhecimento. Da imagem do pensamento como expressão de um novo corpo filosófico à imagem-pensamento como matéria singular do cinema (compostos de luzes e sons; blocos de espaço-tempo), Deleuze inaugura uma compreensão do fazer e viver filosóficos como instâncias singulares de criação, semelhantes à experiência de criação na arte ou também existentes nas ciências. A “imagem *do* pensamento” é dotada assim de uma atitude desafiadora do filósofo que se lança num corpo-à-corpo de embate com as forças da Natureza. Ele enfrenta seus demônios interiores ou os faz caminhar sobre o mundo – assim, são “*as imagens de cinema*” – como duplos estéticos de sua existência.

### 6.1 Gilles Deleuze e Walter Benjamin. Das afinidades eletivas.

Curioso como algumas formulações críticas de Deleuze à “ortodoxia da filosofia” são muito próximas daquelas também efetuadas por Walter Benjamin, ainda que em outros termos. Mas onde Benjamin assinala a História, Deleuze assinala a abstração atemporal. Deleuze mesmo explica que cada vez mais se tornou sensível a uma distinção entre o devir e a história. “*Nietzsche dizia que nada de importante se faz sem uma “densa nuvem não histórica*” (DELEUZE, 1992:210). Mas ambos, Benjamin e

Deleuze ressentem-se do constrangimento dos postulados da “representação” em filosofia e se insurgem contra isso. Também se torna deveras curioso que Deleuze não tenha se ocupado ou tenha se ocupado muito pouco de Walter Benjamin quando há algumas importantes “afinidades eletivas” comuns entre eles: *Proust, Kafka, o Cinema* – para citar apenas três de algumas das afinidades mais singulares. Mesmo a “duração” bergsoniana que em função de seus estudos sobre Baudelaire, Benjamin aproxima ou confronta com a “memória” em Proust, Deleuze parece ignorar. Seria preciso ainda, num outro extremo, situar como os termos da poética teatral artaudiana poderiam se entrelaçar com linhas de intensidades afetivas do corpo também em Benjamin, especialmente em seus escritos de juventude dedicados à linguagem. Mas, nas noções de “imagens do pensamento” em cada um deles, diferem usos e atributos. Embora, exatamente por isso, possam ser considerados complementares. Trata-se de extrair do real (e do fabulatório dos esportes ditos radicais) as imagens de pensamento que são, à maneira de Benjamin, os sonhos coletivos da História. E de outro modo, diagnosticar os devires dessas imagens. Para daí lançar a liga corrosiva da esquizo-análise, sobrepor estes gestos de recorte abrupto e de montagem tão ou mais abrupta quanto. Não tomamos a filosofia como filosofia senão como filosofia da arte (ciências da estética) ou como História da Arte. Seus atributos correspondem neste estudo a uma experimentação em esquizo-análise, mas ao modo de uma “antropologia da imagem” (Hans Belting, Didi-Huberman).

## 6.2 Gilles Deleuze e os esportes.

É possível situar a incidência do tema “esportes” no pensamento de Gilles Deleuze à margem de sua filosofia. Referimo-nos, mais exatamente, ao texto intitulado *Os intercessores*, extraído da entrevista concedida a Antoine Dulaure e Claire Parnet, publicada em *L'Autre Journal*, nº 8, outubro de 1985. Nesta época, Gilles Deleuze já tinha atravessado todo o périplo das ilhas rochosas, “as Cíclades que esmagam navios” da narrativa de Ulisses, estes estreitos rochedos marítimos quase intransponíveis chamados *Imagem-Movimento* (1983) e *Imagem-Tempo* (1985). É no alvor e no fulgor dessas duas publicações (havendo um pequeno intervalo de publicação de um ou dois anos entre uma e outra) ou, obra única em dois volumes sobre o ato de criação em cinema, duas partições que são também resultantes das pulsões afetivas (“*afectionis*”, “*febre*”, “*fulgor*”) ocasionadas durante todo o período dos cursos livres sobre filosofia e

cinema que Deleuze ministrou na *Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis*, na França entre os anos 1981-1985.

Em *Conversações* (1992:174), Deleuze expressa sua gratidão às intervenções provocadas pelo público que acorria e frequentava seus seminários. Ele diz: “*Era como uma câmara de ecos, um anel, onde uma ideia voltava como se tivesse passado por diversos filtros*”. Foi com este tipo de experiências, de encontros dentro da diferença, entre filósofos e não-filósofos, *ele diz*, que entendeu “*a que ponto a filosofia tinha necessidade, não só de uma compreensão filosófica, mas de uma compreensão não-filosófica, a que opera por perceptos e afectos*” (DELEUZE, 1992:173-175). Para se ter uma ideia da intensidade desse *fulgor* basta que seja dado crédito de verdade ao conhecido anedotário de que a publicação de *Imagem-Movimento* pela *Editions de Minuit* na França (1983) esgotou-se no primeiro dia em que chegou às livrarias francesas. Esta entrevista, portanto, *Os intercessores* ocorre sob o impacto e repercussão da publicação destes dois tomos de “filosofia de cinema”, na mesma ocorrência ou proximidade com a carta-prefácio que Deleuze escreve para o livro *Ciné-Journal*, de Serge Daney, críticas de cinema, então reunidas e publicada pelas Edições *Cahiers du Cinéma* (1986). São obras, ideias e pensamentos que estão em diálogo, em franca colisão, em uma época (se queixa Deleuze) de profunda miserabilidade, por isso mesmo exigidas, por efeito dos vazios do entorno, exatamente como – *um grito*.

*Dos intercessores*. Torna-se necessário elevar e lançar luzes sobre os elementos mais relevantes do texto *Os intercessores*, de Deleuze. Trata-se aqui de realizar um breve exercício do que chamamos em semio-análise do cinema, de decupagem. Quais são os elementos verdadeiramente relevantes deste ensaio de pensamento? Quais são as intuições filosóficas nele encontradas? Uma estranha e paradoxal conexão entre as exposições de uma filosofia do movimento em Henri Bergson, os novos esportes de natureza, estes que consideramos *radicais*, complexas teorias matemáticas da *nova física* e, o cinema da *Nouvelle Vague*. Trata-se de uma intuição filosófica que Deleuze não chegou a desenvolver bem ou a transformou em outra coisa, a partir de novos elementos. Uma intuição que, de fato, atravessa todo o corpo filosófico da obra deleuziana e que se corresponde mais diretamente, neste caso, com o enunciado de um “*atletismo do pensamento*” exigidos áqueles que se atrevem a pensar ou a exercer o pensamento como estado de criação.

Neste ensaio sobre os intercessores, Deleuze atribui a uma só vez, estreitas relações de vizinhança entre a filosofia do movimento tal como se pode abstrair em Bergson e os novos esportes (assim os denomina Deleuze – o surfe, o windsurfe, o vôo de asa-delta), os cálculos e fórmulas da álgebra de Riemann (espaços curvos, topografias irregulares, cálculos de áreas de montanhas, vales e declives), e o espaço no cinema de Robert Bresson. Entre Prigogine e Stengers e o cinema de Alain Resnais. Entre as “mathesis” catastróficas de René Thom e o cinema de Jean-Luc Godard. Não se trata de dizer, diz Deleuze, “que Resnais imita Prigogine e que Godard copia Thom”, mas sim, de constatar que “entre criadores científicos de funções e criadores cinematográficos de imagens existem semelhanças extraordinárias” (DELEUZE, 1992:155).

O que está em causa – para além do espanto com os paradoxos – são as possíveis relações de vizinhanças e de circum-vizinhanças, de intercâmbios entre um campo de conhecimento e outro, de relações de ressonâncias mútuas entre a filosofia, a ciência e a arte (concepções de ideias posteriormente melhor desenvolvidas por Deleuze com Félix Guattari em *O que é a filosofia?*). “Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si” (DELEUZE, 1992:156). Pois, “O essencial são os intercessores”, insiste Deleuze. As relações de co-respondência entre conceitos filosóficos, perceptos e afectos estéticos e funções lógicas científicas.

Nas narrativas de Borges, os espelhos e os labirintos desempenham uma função de “intercessores”. Deleuze diz que os intercessores podem ser de todo tipo. Podem ser pessoas, mas também podem ser plantas, animais, objetos. Os surrealistas se tornaram habilidosos em reconhecer e efetivar estas zonas de circum-vizinhança extraordinária no cotidiano. Os seus *objets trouvés* eram intercessores privilegiados para acessar o “delírio”. A literatura de Kafka é uma proliferação variável de intercessores. Giorgio Agamben os denomina *os ajudantes de Kafka*. (AGAMBEN, 2007). Deleuze e Guattari extraíram de Proust uma diversidade estupenda de intercessores que eles denominaram *ritornelos*. Isto em filosofia são as comunhões extraordinárias com o demoníaco (Deleuze e Guattari, *Mil Platôs* 4, 1997, p. 47). São as mesmas comunhões extraordinárias previstas no *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini. Nenhuma magia seria possível em *Próspero* sem estes intercessores que se chamam *Ariel* e *Caliban*, mas também toda a biblioteca naufraga da ilha. A *Ilha de Próspero* é em si-mesma um

intercessor de magia. Em música, Luciano Berio extrai das variações de um rosto, uma insuportável sinfonia. Também a paisagem tornou-se tantas vezes melódica na música. A paisagem como um intercessor de sonoridades em transformação<sup>6</sup>.

A música é precisamente a aventura do ritornelo: [...] a maneira pela qual ela se apropria do ritornelo, torna-o cada vez mais sóbrio, algumas notas, para levá-lo numa linha criadora com isso enriquecida, da qual não se vê nem a origem, nem o fim... (Deleuze e Guattari, 1997: 102).

## 7 A GALÁXIA DE BOYLE E SMITH



**Figura 13.** *Simulação imagética digital de neurônios na retina*  
**Fonte:** *Infinite Imagined - Curious Archive*

### 7.1 O Multiverso das Imagens Técnicas.

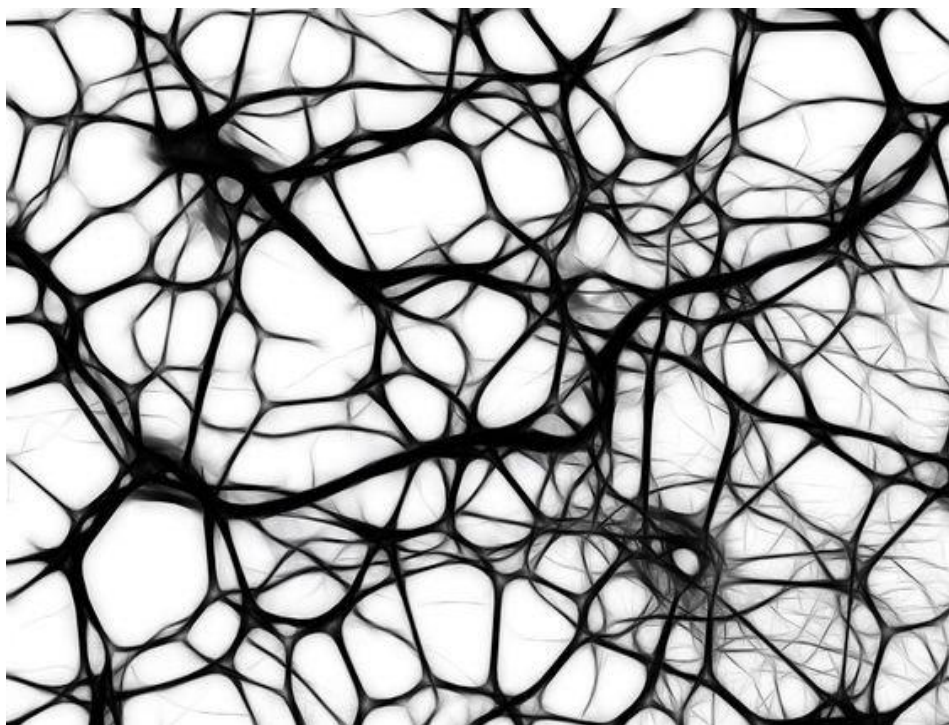
Partimos de uma constatação, *a priori*, negativa. As imagens proliferam na atualidade como as colônias de fungos. Uma imagem deriva de outra imagem que deriva de outra imagem que deriva de. São como as ramificações invisíveis de micélios fungíferos no interior de uma casa de praia abandonada por dez anos, desde que a

---

6 Deleuze e Guattari, in *Acerca do ritornelo*, op. cit. 1997:115-170)



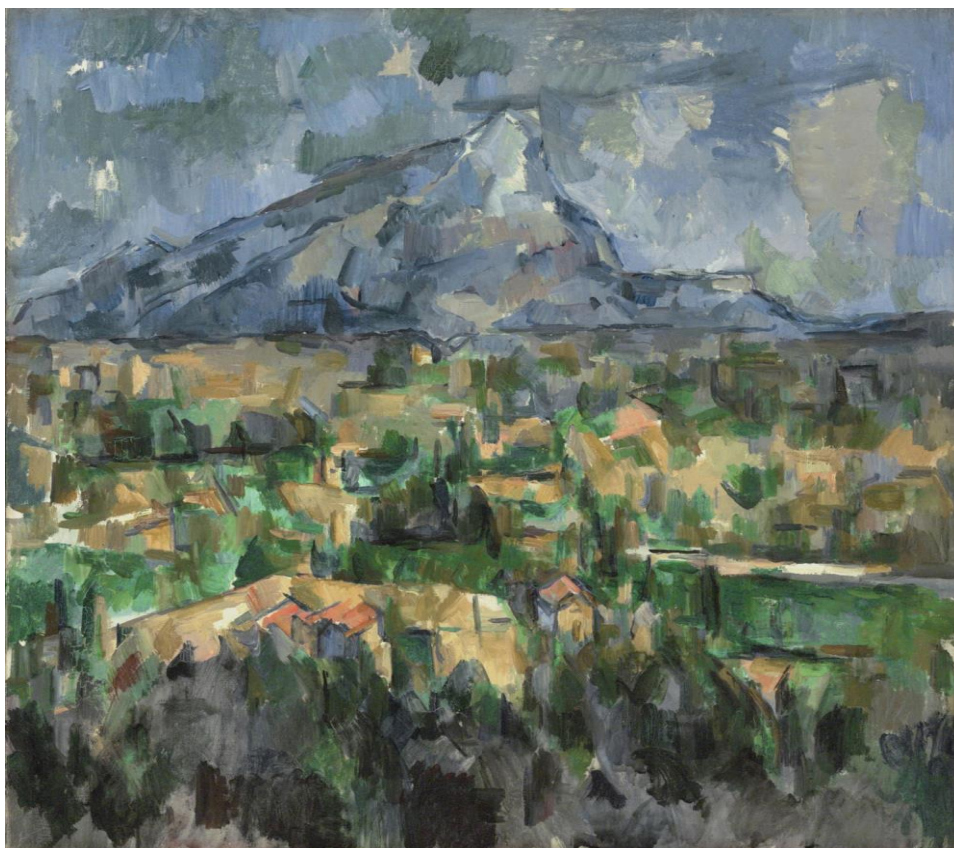
*Senhora Ramsay* se foi. “Escurecia. Nuvens cobriam a lua; uma chuva fina tamborilava no telhado nas primeiras horas da manhã, e a luz das estrelas e a luz da lua do céu e da terra se apagava”, como escreve Virginia Woolf na sessão de entremeio do romance *Rumo ao Farol*, intitulada *O tempo passa* (WOOLF, 2013, p. 9). Michel Serres lê o texto ficcional de Virginia Woolf como uma contraface do pensamento científico: nas entrelinhas, a passagem do tempo, a desolação de uma casa cuja vida às vezes é iluminada pelos raios de luz de um farol distante, Serres reconhece a presença das leis da termodinâmica, a entropia, os demônios de Maxwell (SERRES, 2013). Nos recantos do invisível, no inframundo, no nível molecular, lá onde os nossos olhos não percebem movimentos, a energia cinética opera os milagres da vida. Ou será o contrário? Como os esporos dos fungos que travam a garganta e os pulmões por intoxicação ou que nos fazem espirrar por reação alérgica, cada imagem gerada pelos novos meios técnicos conduzem à exaustão do olhar e da percepção. Os olhos se tornam embaciados e cegos. A promessa de felicidade contida nos dispositivos é interdita. Os encantos do olhar são enviados para o exílio. Imagens que não se tornam grávidas de luz.



**Figura 14. Simulação imagética digital de células neurônais do cérebro**  
**Fonte: Pixabay**

No entanto, no interior de uma caverna, um inseto microscópico semelhante na forma a uma lagarta ou a um verme, pende do teto e na conformação do seu corpo

minúsculo, por movimentos de contração e expansão, expele um visgo luminoso azul. Diria-se que este ser brilha no escuro da caverna e, com isto, atraí outros insetos voadores que grudam em seu visgo-corpo e são então devorados. De outro modo, algumas espécies de escorpiões regeam quimicamente às estações da Lua. No período da lua nova, desenvolve-se em seus corpos uma reação química luminosa de tonalidade azulada. As fases da lua operam e ativam um sinal químico que informam aos escorpiões quando devem sair de suas tocas e esconderijos e procurar alimentos. A luz irradiante atraí tanto os seus alimentos vivos quanto alguns de seus possíveis predadores (BRAZIL e PORTO, 2010). Estes contrastes, estas invocações de paradoxos estão aqui enunciadas para expressar que todas as coisas existentes tem mais de uma perspectiva possível de observação. E que atendem assim a uma expectativa de diferentes níveis, graus e modos de relação ou de relatividade.



**Figura 15. *Mont Sainte Victoire* - Paul Cézanne (1904-1906)**

**Fonte: Museu de Arte da Filadélfia - USA**

*Cézanne e a montanha.* É possível supor que o pintor Cézanne tenha atingido estes estados de expansão da consciência e da percepção dedicando-se às regras de uma disciplina ascética sem a necessidade de administrar em si mesmo, psicotrópicos e derivados. Sabe-se que as tintas utilizadas neste período podem ter provocado

intoxicações em muitos pintores. Sabe-se que o *azul da Prússia* foi em parte responsável pelo envenenamento e disfunção psíquica (estados de loucura) de muitas pessoas que mantinham contatos constantes com os pigmentos e substratos desta cor. No entanto, de dentro da variação dos gestos do pintor Cézanne ao pintar repetidas vezes uma só paisagem, a montanha *Saint Victoire* surgiu na diferença singular e preciosa de cada tela, de cada quadro, único em si mesmo. Onde se pode inferir que de dentro de uma constante pode surgir, uma diferença singular. Michel Serres concede homenagens ao gênio poético de Lucrécio pela criação da ideia de declinação dos átomos (*clinâmen*). Os átomos em queda livre no vazio desviam-se de sua trajetória. Um mínimo de desvio. Uma inclinação. O suficiente para que daí possa surgir as turbulências (SERRES, 2003, p.11-18). Nós nos acostumamos a imaginar “uma esquina do átomo”. Cézanne, em pintura, é essa dobra do olhar. Ousamos imaginar que os atletas praticantes desses esportes ditos radicais, brincam com essas ideias, contrários às leis de Newton. Eles brincam de “declinar o átomo”. A declinação em meio fluido é a arte que os surfistas praticam. Não somente os surfistas, mas todos aqueles desportistas que, como diz Deleuze, ingressam numa onda preexiste de movimento. Que compõem com as curvas, com as dobras, as geometrias irregulares, as métricas reimannianas. Estes, enxergam e habitam por diversão, os espaços curvos da teoria de Einstein. Movimentam-se sobre as tangentes, os pontos de tangência.

As imagens, desde as suas primeiras invenções atendem a uma celebração da vida em conjunção com a morte e da morte com a vida. Didi-Huberman (2015a, p.79-100) anotou que a própria origem da palavra no contexto da Roma Antiga possui estes valores e atributos. A palavra (*imago*) designava propriamente a máscara mortuária de um antepassado, a dignidade de um *patrício*, cultuada desta forma por seus familiares, amigos, empregados e escravos. Ou a sua contrapartida moldada em cera a partir do molde em gesso, o retrato do morto (a *imago*) compondo um ponto nodal de uma árvore genealógica feita de outros tantos rostos de antepassados e familiares mortos participantes de um rito fúnebre, rito de rememoração, afirmação e confirmação pública e privada das linhagens de sangue e ramos do Direito na *República Romana*. Com os nossos olhos, esta narrativa que Didi-Huberman reproduz de Plínio, o Velho, poderia ser configurada na forma de uma sala museológica, com as bandeiras, mastros, escudos e armas, despojos de guerra roubados ao inimigo, moedas, vasos de terracota com cenas em relevo – a assinalar os *triumfos* da residência do *patrício romano*. No entanto, Didi-

Huberman revela que esta narrativa da *Historia natural*, nostálgica já em seu tempo, é uma queixa dolorida e melancólica, uma espécie de fluxão no peito de Plínio, porque a cerimônia de honra aos ancestrais teria se degradado em diferentes níveis de luxúria e as ceras em óleos lubrificantes dos jogos eróticos. Inclusive, o objeto anteriormente sagrado (a *imago*) teria se corrompido à condição de objeto artístico banal (*imagine pictura*), passando do valor de culto ao valor de exposição, para nos expressarmos nos termos de Walter Benjamin). O desejo pelo olhar do outro é o espelho em que se consome por autofagia a própria vaidade, como se Roma tivesse se esquecido das lições cardinais da virtude (*areté*), ensinadas pelos experientes gregos. Principalmente, a *temperantia*, as exigências e os modos de guardar o equilíbrio.

*A Medusa e o telescópio.* Todos os antigos mitos gregos relacionados ao olhar são trágicos: Édipo, Narciso, Argos, Polifemo, Ulisses, Órion, Perseus, Medusa. Em qual cultura humana se conserva uma narrativa envolvente da questão do olhar que não seja trágica? Dos mitos gregos à Shakespeare, da literatura romântica alemã aos textos clássicos de Freud, de Walter Benjamin à Vilém Flusser: as pulsões do olhar situam os indivíduos nos limites trágicos da existência. O olhar devora e faz ser devorado. Prolongam as extensões do corpo e assinalam a ameaça da castração petrificante. Renato Mezan (1988), investigando a trama dos conceitos que deram origem à psicanálise de Freud, estabelece uma linha das pulsões do ver e de continuidade entre a Medusa e o telescópio, cujo ponto nodal é a rua *Verggasse 19*, onde o médico vienense estabeleceu a sua clínica terapêutica e instalou o instrumental técnico do divã como agenciador preciso da transferência e da contra-transferência, situado entre o ver e o não-ver, entre o estar oculto da visão e o revelar-se do inconsciente pelo jorro das palavras, primeiro do paciente e em seguida na escuta do terapeuta – o pulsar das energias inconscientes fluindo como os sons de uma cachoeira distante. O aparelho psíquico, segundo Freud, pode ser comparado a uma topografia, horizontes geográficos, distâncias, relevos montanhosos, paisagens avistadas por um telescópio, como está sugerido no texto da *Interpretação dos sonhos* (MEZAN, 1988, p.445-477).

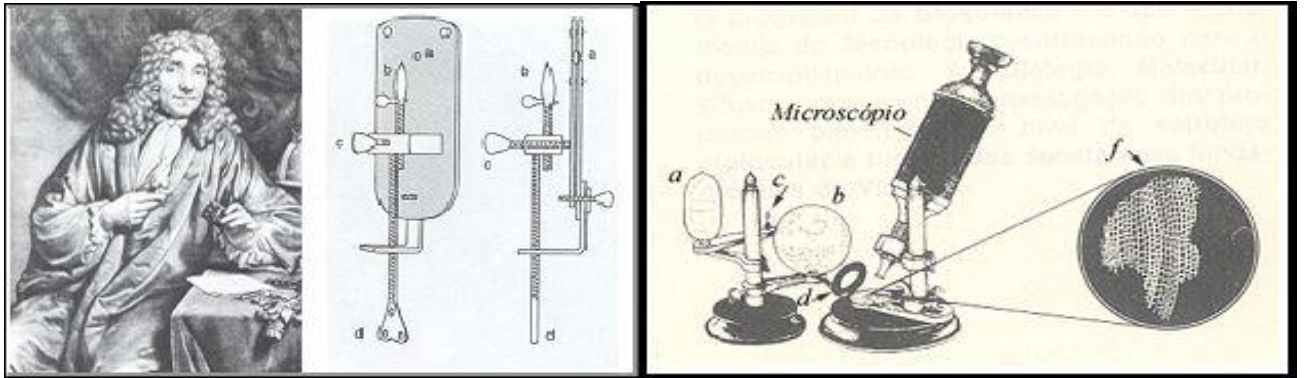
*Anatomias do visível.* Mesmo a proibição e a ameaça de prisão perpétua não causou reais impedimentos para que artistas e anatomistas não movessem os tecidos

biológicos e putrefatos dos cadáveres – como fez Leonardo Da Vinci – a fins de observar a obscuridade proibida dos órgãos internos das coisas vivas e naturais criadas por “Deus”. E se esta é uma questão antropológica que se confirma pelas exigências da economia, das guerras e da história ou das religiões, por que fizemos da visão o mais excelente dos sentidos da percepção humana, mesmo que João, o Evangelista, tenha exortado aos cristãos a que tivessem precauções contra a concupiscência dos olhos? E no entanto, por que não cessamos, nós humanos de inventar novos meios de ampliar e conduzir ao extremo as nossas capacidades e funções *visionárias*?

Em medicina, o *tratado de anatomia* [o *De Humani Corporis Fabrica* (1543) de Andreas Vesalius, seguido de seus aperfeiçoamentos com as peças anatômicas de Frederik Ruysch (1638-1731) conservadas e exibidas publicamente em gabinetes de vidro] tinha por fundamento e função – diríamos, *humanística* – orientar os processos cirúrgicos e, conseqüentemente, diminuindo os erros e riscos, salvar com êxito o paciente doente. Em *A lição de anatomia do Dr Tulp*, pintada por Rembrandt em 1632, a tela apresentava uma sociedade médica de cirurgiões que fazia de suas experiências de investigação médica-anatômica um espetáculo cênico de si mesmos. A sala de anatomia seguia a arquitetura e os dispositivos de visão semelhantes ao teatro, mas se projetava como um espelho em que cada médico daquela sociedade se via refletido. Ou esta terá sido a ousada interpretação do jovem Rembrandt sobre a sociedade de seus contratantes? É possível assinalar que o olhar do pintor também é cirúrgico sobre o seu tempo.

Sabe-se que os grandes mestres da pintura barroca holandesa colecionavam estranhos objetos, dentre estes, diversas lentes, espelhos e outros aparelhos de visão (HOCKNEY, 2001). Descartes ensinou-nos a desconfiar dos nossos sentidos, mas concedeu à visão certa prevalência em relação aos outros, elogiando o aparelho telescópico cuja invenção foi atribuída por ele, com engano, à Jacob Metius. Leibniz, em contrapartida, dedicou-se à confirmação de suas ideias metafísicas das mônadas como pequenas percepções (cálculo infinitesimal) da temporalidade ao compará-las depois com as experiências de visão e percepção das formas e estruturas dos micro-organismos – com a invenção dos aparelhos microscópicos de Leeuwenhoek (PARENTE, 1993, p. 11-14).





**Figura 16 - Leeuwenhoek (1632-1723) e o seu microscópio; Figura 17 - Microscópio de Robert Hooke (1635-1703) - Fonte: J. Araujo - Métodos e Técnicas de Estudos da Célula.**



**Figura 18. A Lição de Anatomia do Dr. Tulp, Rembrandt (1632).  
Fonte: Mauritshuis - A Haia - Holanda.**

*Mestres da luz.* Os pintores impressionistas também se tornaram discretos investigadores da ciência da luz e mantinham conversações com químicos e físicos a fins de apreender os mais eficazes efeitos das tintas, cores e pincéis. Basta neste sentido, que nos lembremos da técnica de pontilhismo em Seurat. Pelo mesmo motivo, alguns destes pintores mantinham correspondências e aproximações com os primeiros fotógrafos. Outros, como Degas, se dedicaram à experimentos com a fotografia como forma de investigação da pintura (VALÉRY, 2012). De certo modo, ignoramos o outro lado da moeda que permanece ainda pouco observado da invenção dos *Autochrome Lumière*: estilo, formato, qualidades, temas. Das experiências domésticas às aventuras na Natureza, a fotografia e o cinema podem ser considerados um “esporte”, isto é, uma prática lúdica da família de industriais-inventores.

Didi-Hubermann (2015) conferiu à iconografia fotográfica do Hospital Salpêtrière um esforço de demonstração warburguriana das relações violentas entre os avanços das “*medicinas da alma*” e os processos de invenção das técnicas imagéticas em conjunção com a invenção das cenas da histeria como sintomas da cultura.

A sessão de cinema foi inventada pelas mesmas circunstâncias históricas que proporcionaram no campo da medicina, a invenção dos diagnósticos médicos por raios X, como recorda João Luiz Vieira (2003) seguindo Michel Foucault (1980). “Tanto o “espetáculo” da lição de anatomia como o cinema possuem, como terreno comum, o discurso da investigação e da fragmentação do corpo” (VIEIRA, 2003, p. 322). O léxico que se formou no “nascimento da clínica”, conforme Foucault e Vieira, circulam entre os dois campos e se ampliam a outros tantos, numa dinâmica entre os saberes ocultos e soberanos da ciência e os saberes populares comuns.

Num fim de tarde de 08 de Novembro do ano de 1895, Wilhem Conrad Röntgen, curioso sobre a propagação de luminosidade dos raios catódicos, iniciou experiências no escuro e descobriu de modo incidental que determinados feixes de luz de vetores a priori não visíveis indicidiam sob a superfície opaca de um pedaço de papel-cartão revestido de platinocianeto de bário e que este, tornava-se brilhante durante as descargas de radiação eletromagnética. Posicionando sua mão entre os feixes de luz fluorescente e o papel-cartão vagamente iluminado, Röntgen verificou a possibilidade de visualizar à olho nu, os ossos de sua própria mão e dedos. Exultante com a sua descoberta, Röntgen denominou os efeitos de luminiscência radiante de origem e propagação ainda não verificada naquele momento, de raios-X, por suas qualidades incógnitas. Os princípios

do diagnóstico médico por radiografia eletromagnética deve-se a esta feliz descoberta de Röntgen.

Vieira informa que num primeiro momento de fascínio instrumental com a linguagem, as sociedades médicas utilizam-se de projeções cinematográficas com diferentes propósitos, das funções de diagnóstico aos processos de educação (VIEIRA, 2003, p. 322). Instrumentos cirúrgicos e técnicas cinematográficas podem ser colocadas em relações de proximidade e simetria. Da decupagem às suturas do imaginário do espectador, o plano cinematográfico é como um nervo exposto à curiosidade. O fisiologista Etienne Jules-Marey será neste sentido, ao lado de Eadweard Muybridge, o personagem conceitual que encarna o ponto de junção, de valência e convergência entre a medicina, a engenharia e o cinema. Algum tempo depois, os espaços de cinema serão combatidos por médicos e sanitaristas sob a acusação de insalubridade e enquanto espaços e acontecimentos prejudiciais à moral e aos bons costumes.

As metamorfoses do corpo diante dos olhos de uma platéia incrédula foi razão suficiente para o sucesso de Georges Méliès. O diabo “em pessoa” surgia diante dessa platéia de dentro de um vapor cinzento, imediatamente depois de um estouro de pólvora. O diabo em vestes de artista de circo e capa vermelha. O próprio Méliès não seria muito diferente na aparência dos saltimbancos da fase azul e rosa de Pablo Picasso. Toulouse Lautrec também trabalhava com os seus pincéis, tintas, cores e telas, nestas vizinhanças. O cinematógrafo podia ser instalado na esquina de um prédio, dobrando uma rua à esquerda, depois do *Moulin Rouge*. Walter Benjamin ou Franz Kafka, nos deixaram mínimas e esplêndidas páginas sobre as suas experiências pessoais e afetivas com o *Kaiser Panorama* (ZISCHLER, 2005). Experiências afetivas diferentes e, no entanto próximas do cinema, que continuava no corpo e na “alma” do espectador, horas, dias, meses ou anos depois de ocorridas as sessões. Os cartazes afixados em colunas nos centros das praças ou nas paredes próximas a alguma ruína histórica, antes ou imediatamente depois das sessões, eram extensões destes espetáculos, do movimento das imagens e do imaginário evocado pelas brumas dos lampiões à gás. Benjamin escreve em sua *Infância berlinense*.

Particularmente, por volta do final de minha infância, quando a moda já virava as costas para o Panorama Imperial, já se tinha o hábito de viajar em círculo numa sala meio vazia. A música, que apareceu mais tarde, embalando as viagens ao cinema, porque decompõe a imagem da qual a imaginação poderia alimentar-se, a música não existia no Panorama Imperial. Mas aos meus olhos um pequeno efeito, verdadeiramente perturbador, me parece superior a todos os sortilégios mentirosos das pastorais que cercam os oásis



ou das marchas fúnebres, as muralhas em ruínas. Tratava-se de uma campanha que tocava segundos antes que a imagem saltasse bruscamente, para dar lugar primeiro a um vazio e em seguida à próxima imagem. E, a cada tinido da campainha, as montanhas, com os vales a seus pés, as cidades, com todas as suas janelas brilhantes, os indígenas exóticos e pitorescos, as gares, com nuvens de fumaça amarela, as mudas de videira com pequenas folhas, tudo estava profundamente impregnado de melancólica atmosfera de adeus (Walter Benjamin, citado por Jérôme Prieur, 1995, p. 25-27).



**Figura 19. Kaiser Panorama**  
**Fonte: Mark Witkowski Archive**

Esta proliferação de imagens, ou mais exatamente, esta proliferação de suportes de mídias, de meios técnicos de visão, instrumentos ópticos e máquinas de fabricar sonhos se ramificam contemporaneamente em processos de replicação autofágica, uma imagem derivada de outra imagem, uma mídia suportada por outra mídia, os olhos e os cabelos serpenteantes da Medusa: duplicado num escudo e depois, a cabeça cortada, cuja função primeira e única consistiu em transformar em pedra e ruína todo aquele que, ser divino ou criatura, depositasse a luz dos olhos sobre aquela visão terrível.



**Figura 20.** *Imagem gerada pelo Hubble Space Telescope*  
**Fonte:** NASA

*Micélios e cristais.* Contudo, há uma beleza sublime na proliferação dos micélios. A proliferação dos cogumelos tem princípio concordantes com a proliferação dos cristais. Uma geometria interna organiza as estruturas. E existem fungos cuja beleza reside no fato de serem comestíveis. Os asiáticos desenvolveram técnicas de cultivo de deliciosos cogumelos *shiitake* em velhos troncos de árvores mantidos em decomposição precipitada pela umidade da água. Outras espécies de fungos são utilizadas em rituais xamânicos como expansores da consciência mística (DRUOT, 2001). Claude Lévi-Strauss, à maneira característica dos textos etnográficos, compõem uma vasta lista de povos e paisagens geográficas, da Índia à Sibéria, da Eurásia às Américas, em que a cultura dos cogumelos é nomeada de modo enigmático e por imagens poéticas, presentes inclusive nos hinos sagrados do *Rig-Veda*, sugerindo que tenham sido em épocas remotas dispositivos ou veículos do êxtase xamânico (LÉVI-STRAUSS, 1993). O reino dos fungos está presente em vários processos que trazem diversos benefícios aos seres humanos: na levedura das cervejas e outras bebidas, na produção de medicamentos (a penicilina de Fleming), na fabricação especial de queijos, na fermentação das massas para pães. Se não tivessem nenhuma utilidade, a beleza ainda seria um critério favorável à sua preservação para além de seus grandes mistérios científicos ainda não decifrados.

As imagens e as mídias que as suportam, que as transportam, são como micélios e esporos de cogumelos. Podemos extrair deles diversos benefícios ou podemos nos intoxicar e sermos fatalmente conduzidos à morte. Clivados entre o encanto e a melancolia, entre a perda da aura benjaminiana e a esperança da imagem-sonho, somos capturados por nossos aparelhos de produção de imagens e sons como se fôssemos prisioneiros da gaiola de *Faraday*. Fora desse ambiente, os campos elétricos incendeiam as nossas percepções e tudo se reduz à cinzas sopradas pelo vento.

A simulação das conexões de padrões energéticos entre os corpos celestes, a formação das constelações e galáxias apresentam diversas semelhanças formais com as ramificações neuronais e com as formas estruturais de expansão dos micélios, variedades de fungos, líquens, algas marinhas, corais e estrelas do mar.

*A dupla hélice.* Esta pesquisa interdisciplinar em cinema nos conduz aos paralelos com os modos como as ciências elaboram as suas representações do conhecimento. Atletas radicais como os surfistas, mas, não somente estes, em alguma medida também os atletas tradicionais e, digamos, pescadores em alto mar, traduzem em seus corpos e gestos, complexos conhecimentos científicos. O corpo apreende os caminhos que artes de fazer ensinam. É a aposta de Claude Lévi-Strauss ao demonstrar que outras sociedades, outras organizações sociais elaboram sofisticados regimes de lógica matemática com a mesma simplicidade com que elaboram com as mãos artefatos feitos de palha ou de madeira para compor cestos ou vasilhas para depositar os alimentos. As correspondências entre as formas naturais do mundo e a conformação que nossos objetos adquirem ao serem criados por nossas mãos é a extensão de nossas capacidades perceptivas – o olho e a mão – para o pequeno e para o grande, para o próximo e para o distante. No interior das aldeias indígenas, o cotidiano não é totalmente separado das percepções xamânicas ou dos mitos que as narram como experiência (LÉVI-STRAUSS, 2004). Há uma continuidade natural e o estado xamânico exerce uma função instrutiva para o desenvolvimento das experiências cotidianas coletivas. Os graus de parentesco entre as formas da Natureza, as alianças formas ou as correspondências entre o micro e o macro que as ciências do presente configuram por imagens técnicas, é uma “sabedoria” ou experiência já reconhecida pelas sociedades arcaicas e pelas religiões místicas.

No entanto, a virtualidade técnica que compreende o nosso tempo presente é de outra ordem e redistribue esse jogo de forças, esse campo de energia magnética, até as surpreendentes ocorrências de máquinas que, no espaço sideral ou nas profundezas dos oceanos, no interior do cérebro humano ou nas ramificações de uma planta aquática, produzem imagens de orientação para outras máquinas como se do plano cartesiano, das coordenadas de eixos horizontais e verticais, surgissem paralelogramas girando no vazio. Virilio sugere que além da física de energia potencial e da física de energia cinética, deveríamos também conceber uma energia *cinemática* dos novos meios que dispõe os planos de virtualidade, “aquela que resulta do efeito do movimento e de sua maior ou menor rapidez sobre as percepções oculares, óticas e optoeletrônicas” (VIRILIO, 1993, p. 129). A expressão *audiovisual* aberta às imponderabilidades do virtual é tão abrangente que as atuais condições de produção em meios e recursos audiovisuais ultrapassam inclusive os limites de área de conhecimento, como se o termo já não servisse mais para conter as miríades de modos de expressão e conformação material, isto é, os meios e as técnicas que estão sob o predomínio das tecnologias eletrônicas-digitais.

Essa contínua virtualidade do presente apresenta de imediato grandes dificuldades epistemológicas. Um conjunto de termos e situações cujas definições ainda em estão em curso e que configuram entendimentos diversos e divergentes, alivados sob a ideia geral de *hiper-mídia*. “É entre as imagens que se efetuam, cada vez mais, as passagens, as contaminações, de seres e de regimes: por vezes muito nítidas, por vezes, difíceis de serem circunscritas e, sobretudo de serem nomeadas” (BELLOUR, 1993:214). Com a evolução material das mídias, temos a impressão de que em pouco tempo já não denominaremos de *audiovisual* os meios e técnicas de expressão de imagens e sons de que fazemos usos. Um exemplo muito claro dessa “crise de linguagem” pode ser percebido em relação a ideia de “filme” que a operação de imagem de síntese deportou do *reino do sem sentido* para o reino do *sentido algum*. Ainda estamos filmando? É cinema o que fazemos? Como se relacionar com essas imagens que não se formam nem sobre a tela nem sobre o espaço fílmico, mas sim pela atuação do espectador, pelo gesto de olhar, pela percepção, associação e reminiscências do observador? Werner Herzog adentra uma caverna para filmar com câmeras de tecnologia 3D pinturas rupestres que não podem ser tocadas por mãos humanas sob o risco de serem apagadas. *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010). Dois gestos técnicos

afastados por séculos de distância se aproximam. Duas tecnologias distantes se encontram. Entretanto, dentro daquela comunidade que imprimiu linhas, cores e figuras de animais, existiu um indivíduo singular que registrou muitas vezes, a milhares de anos, as bem definidas marcas de suas mãos e dedos espalmados sobre a pedra. Este indivíduo desconhecido encontra o olhar de Werner Herzog. Coube ao cineasta alemão, celebrar no interior da caverna um dos últimos rituais de esquecimento, Mercúrio Psicopompo, antes que os cientistas lacrassem a entrada da caverna com o objetivo de mantê-la preservada por mais alguns anos. O compositor e maestro Pascal Quignard sugere que as cavernas da pré-história eram câmaras acústicas e que dentro delas, iluminados por tochas, os primeiros seres humanos cantavam e dançavam uma forma ancestral de invenção do que depois com os *Lumière*, denominamos *cinema*. Entre 1951 e 1953, realizando análises por difração de raios X em colisão com um conjunto de átomos de uma molécula, Rosalind Franklin teve o vislumbre de uma forma tridimensional duplamente espiralada revelada por pontos na superfície de um filme fotográfico. Rosalind Franklin sonha a geometria espiralada de uma dupla hélice nas moléculas do DNA. Em meados de 1990, Raymond Bellour descreve os avanços tecnológicos da fotografia, do cinema e do vídeo, dos meios e formas audiovisuais expandidas, como o movimento ascendente de uma *dupla hélice* situada entre a percepção e o silêncio, entre o ver, a cegueira e a escuta. Entre a *tavoletta* de Brunelleschi e a imagem-síntese gerada por computadores. Entre a analogia com o real existente e a expressão do movimento até os limites ainda não previstos da virtualidade. Entre o visível e o invisível das galáxias distantes.

Em suma, os dois modos de passagens unidos aqui na imagem da dupla hélice constituem as bordas ou pontos de ancoragem, atuais-virtuais, a partir dos quais se pode conceber o que se passa, o que se passa hoje em dia entre as imagens. Eles estão estreitamente ligados, desde o cinema dos anos 20, que fez com que se aproximassem um do outro e oscilassem, inventando configurações de imagens ainda nunca vistas. Mas é no cinema moderno e na era do vídeo que o vínculo se estreita, explode e se acelera, com pontos de cruzamento de uma extrema violência – o vídeo que estende o cinema com risco de dissolvê-lo em uma generalidade que não possui número nem nome na classificação das artes (BELLOUR, 1993, p.222).

## 7.2 Boyle e Smith.

O último paradigma dessa modalidade de imagem técnica são as projeções de corpos celestes e superfícies planetárias realizadas por sondas e satélites de exploração do espaço sideral. A imagem síntese é “estritamente numérica, calculada, [...] escapando

à ação da representação, abrindo para o que se destaca dela: uma simulação” (BELLOUR, 1993, p. 224). Em 1969, enquanto milhares de pessoas voltavam suas atenções para as notícias da chegada do homem à lua, Willard Boyle e George Smith, cientistas pesquisadores dos Laboratórios *Bells*, interessados no desenvolvimento do *raio laser*, conceberam a ideia de um circuito eletrônico que pudesse realizar a condução de sinais fotoelétricos de um ponto à outro. Basearam-se para isto na teoria do comportamento da luz de Albert Einstein. Com o desenvolvimento deste dispositivo eletrônico tornou-se possível integrar a condução e transmissão de sinais fotoelétricos (de fato, a conversão das células luminosas em cargas de elétrons) de um ponto à outro de microscópicas plaquetas de silício, gerando registros de visualização (eletrônica). Um circuito de vestígios de imagens transmitidas de um ponto à outro do espaço. A ideia pode parecer banal já que agora é um acontecimento de todos os dias, mas pensemos na transmissão de imagens do espaço sideral via satélite e sondas espaciais como o telescópio *Hubble* captando vestígios de luz de galáxias distantes e então reconheceremos o quanto isso é espantoso.

Investidas pelas cores básicas (frequências luminosas ondulatórias vermelho, verde e azul), imagens puderam ser captadas por uma lente e convertidas em impulsos eletromagnéticos que sendo traduzidos em sinais numéricos se converteram novamente em imagens percebidas por um monitor de visualização num outro ponto do espaço. “Partículas de luz deslocam elétrons nas fotocélulas e as células atuam como pequenos poços para os elétrons. Quanto mais luz, mais elétrons são coletados nas cavidades” (NOBEL FOUNDATION, 2009)<sup>7</sup>.

Inventava-se assim uma nova forma de circuito integrado de registro e transmissão de imagens – diferente da televisão – pois, além de serem coloridas, essas novas imagens partiam de uma analogia incidental ou semelhança com o existente, mas se projetavam numericamente (isto é, por virtualidade exponencial de luminosidade do referente, no formato analógico para o eletrônico-digital). Pela criação deste dispositivo e por este pioneirismo com a invenção das imagens digitais, Boyle e Smith foram homenageados com o Prêmio Nobel de Física em 2009.

O dispositivo de acoplamento de carga (CCD), que proporcionou a invenção das primeiras câmeras eletrônicas digitais, tornou-se a invenção de uma ferramenta

---

<sup>7</sup> Texto extraído de *Nobel Prize.Org* site de divulgação da *Royal Swedish Academy of Sciences*, *Nobel Foundation*. (Tradução nossa).

equivalente ou tão impactante quanto a convergência de circunstâncias e fatores da modernidade que possibilitaram aos irmãos *Lumière* inventar o aparelho *cinematógrafo*. A placa de circuitos eletrônicos, a placa composta de silício dopado de germânio, digamos, numa linguagem aproximada, não recompõe em seu *design* primário os vagões de transportes de materiais? Um outro trem, um trem de cargas (no nível atômico, os *elétrons*) passa ao largo da Estação de *La Ciotat*. Se Walter Benjamin (1935) demonstrou espanto e fascinação porque a invenção da fotografia criava uma situação em que a imagem podia ser então reproduzida sem o auxílio manual de um operador tal como antes na técnica *manual* da gravura fazia-se necessário, uma nova era de *reprodutibilidade técnica eletrônica-digital* se inaugurava com Boyle e Smith e mesmo a presença humana pode agora ser substituída por uma inteligência artificial, o algoritmo calculado e executado por computadores.

A tecnologia CCD faz uso do efeito fotoelétrico, teorizado por Albert Einstein e pelo qual recebeu o Prêmio Nobel de 1921. Por este efeito, a luz é transformada em sinais elétricos. O desafio ao projetar um sensor de imagem era reunir e ler os sinais em um grande número de pontos de imagem, *pixels*, em um curto espaço de tempo. O CCD é o olho eletrônico da câmera digital. Revolucionou a fotografia, já que a luz podia ser capturada eletronicamente em vez de no filme. A forma digital facilita o processamento e a distribuição dessas imagens. A tecnologia CCD também é usada em muitas aplicações médicas, por exemplo, imagem do interior do corpo humano, tanto para diagnóstico e para microcirurgia. A fotografia digital tornou-se uma ferramenta insubstituível em muitos campos de pesquisa. O CCD forneceu novas possibilidades para visualizar o inédito. Ele nos deu imagens cristalinas de lugares distantes em nosso universo, bem como nas profundezas dos oceanos (In.: *Nobel Prize.Org* – site de divulgação da *Royal Swedish Academy of Sciences* – tradução nossa).



**FIGURA 21. WILLARD BOYLE E GEORGE SMITH**  
**FONTE: GIZMODO/BELLS LAB (1969)**

## 8 O SONHO DE ÍCARO

### 8.1 Flexão sobre as noções de radicalidade.

Tubino (1996, p. 8) informa que o termo esporte tem origens na expressão do tempo livre dos marinheiros em terra, “fazer esportes”, deixar o porto, praticar e desenvolver atividades fora do ambiente portuário, fora rotina dos barcos. O tempo livre assinalado também pelos divertimentos, pelas atividades físicas que mantém o corpo em forma e em prontidão para os serviços de marinhagem. Ocasões para os prazeres e deleites do corpo. Ou o tempo “ocioso” dos preparativos para futuras viagens, da manutenção dos cascos e cordoalhas da embarcação, redes e velames. Antes do tempo de partida.

As palavras desenham mundos e suas origens. A matéria exala a imagem das coisas. Daí que não deveríamos nos espantar demasiadamente com os usos palavra *radical* que estão no cerne da própria genealogia da palavra *esporte*, sem qualquer necessidade de mais adjetivos. “Radical”, palavra que contém e se expõe em sua condição morfológica: por expressar a ideia de raiz. E imediatamente sugerir as árvores e seus ramos. Daí a ideia tão comum de extremos, extremidades dos galhos onde se expõem as primeiras flores, os frutos maduros. A boa colheita dos gestos. Extremos do que se aprofunda no interior da terra e extraí da terra, suas melhores forças. O que aprofunda relações, práticas e relações. É preciso designar os termos pela sua vocação poética, flexionando para a sua vocação política.

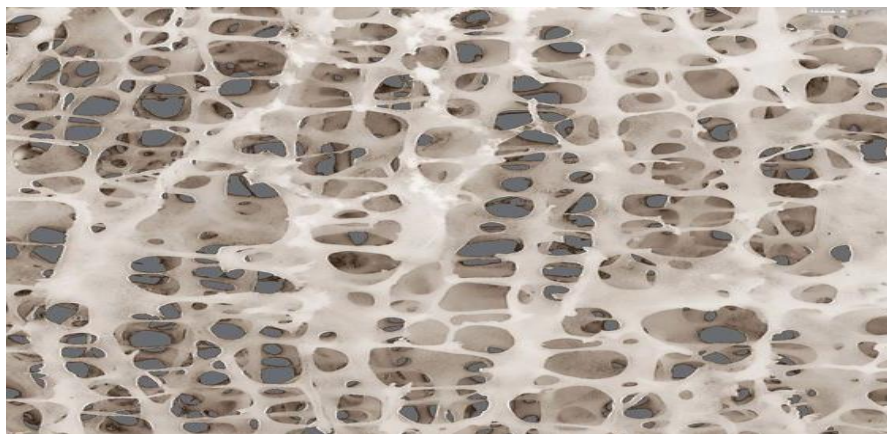
Atitudes extremas quando a vida (se) nos apresenta em sua imprevisibilidade, a necessidade de respostas urgentes, constituídas pelo valor da espontaneidade e aplicação de uma inteligência estratégica sensível porque engendrada nos impulsos do corpo. O corpo apreende os caminhos de acesso à experiência inteligível do momento. Preso por cordas à *via ferrata*, o escalador vislumbra uma outra via de acesso ao cume, dois ou três movimentos de balanço e sustentação em trapézio. Uma nuvem se interpõe entre ele e os raios do sol. Ele improvisa dentro dos limites de sua sabedoria corporal, de sua experiência intuitiva. Um salto e eis o instante decisivo. A partir daquele momento, o mundo se reinaugura e a face norte da montanha recebe o nome do ousado e destemido escalador. No surfe, as manobras executadas com invenção e criatividade também recebem as assinaturas do estilo de seus criadores. O “s” de Cullen. A curvatura da luz de Tom Blake ainda é um mistério que guia muitos *soul surfers* pelas vias desse esporte



aquático experimentado também como religião muito antiga. Dobrar os joelhos no quarto verde é um outro dom a ser alcançado pela eucaristia das águas.

## **8.2 Revisitando a doxologia da radicalidade.**

Modos de enunciação narrativa fílmica dos esportes considerados “radicais”. O que define essa “radicalidade”? A noção ou ideia de esportes radicais é uma convenção social engendrada principalmente pelos meios de comunicação. São considerados esportes radicais as atividades esportivas geralmente praticadas em ambientes de natureza extrema e que envolvem o apêlo à aventura e, portanto, alguns graus de risco, isto é, de exposição à situações de perigo que forçam os limites da condição humana. Assim são os esportes aéreos que tentam criar diversas experiências de voo. A expressão “esportes radicais” evoca imediatamente um ethos de juventude. À primeira vista parece que são somente os jovens com seus impulsos para a rebeldia que praticam os esportes radicais. Dizer esportes radicais é quase uma expressão de “sinônimo de juventude”. Não é exatamente isso que define essas atividades esportivas, embora sejam praticadas majoritariamente por jovens. O que é sugerido pela ideia de “juventude” é a condição de pleno vigor físico que estas atividades e os ambientes onde geralmente são praticados exigem do corpo humano. Exige-se condições físicas corporais adequadas que se espera que os jovens possuam por estarem justamente na etapa de desenvolvimento de seus corpos. David Le Breton (2009) situa os esportes radicais dentro um quadro mais amplo de comportamentos de risco praticados pela juventude. A noção de risco muito evidente em diferentes campos do saber e das práticas sociais (comunicação, sociologia, economia, trabalho, esportes e lazer, saúde, etc.) envolve diferentes níveis e graus de possíveis danos em situações de exposição ao perigo. Nos esportes radicais essa exposição ao risco circunscreve exatamente um chamado interior para a experiência da aventura. Mas, o que é aventura? Por que a aventura é desejada como experiência? Exatamente para testar os limites da condição humana. E também em virtude de uma paixão. Seria uma pulsão pelo jogo com as forças da Natureza?



**Figura 22. Micrografia da estrutura óssea**

**Fonte: Cecília Wong/Cold Brew Labs**

*O chamado da aventura.* A aventura é exatamente uma situação de jogo. O ser humano atende ao chamado interior da aventura. Ir para aventura e retornar ileso, vitorioso. Como na aventura de Ulisses. Ao pensarmos sobre isso somos levados a refletir também sobre as formas e condições do retorno da experiência. Benjamin, em sua teoria da experiência narrativa diz da impossibilidade de narrar. De compartilhar a experiência vivida. Aquele que viveu experiências intensas teria dificuldades para narrar os fatos vividos, agora sua identidade está formada também pela afasia e pelo silêncio. Deleuze, ao contrário, sugere que a expressão dessa experiência intensiva é exatamente, a gagueira. A gagueira como uma potência da expressão dos acontecimentos intempestivos. Um dos marcos paradigmáticos do cinema documentário é o cinema realizado por Roberth Flaherty. Em *Nannok, o esquimó* (1922) representa-se todo um esforço épico do cineasta em ir aos extremos do mundo (o Pólo Norte das planícies e montanhas cobertas de neve e gelo). A posteriori, com a revisão histórica, somos informados dos artifícios e da fabulação que o cineasta empreendeu para nos conceder a experiência desse filme, clivado entre a ficção e o real. Mas esta obra é paradigmática exatamente pelos elementos que a constituem e conformam um estilo cinematográfico, em grande parte similar ou derivado da experiência etnográfica: a viagem aos pontos extremos da Terra como um ethos da aventura; o encontro com o nativo; o reconhecimento e catalogação das formas de ser e viver nestes ambientes extremos que conformam e modulam exatamente a cultura do *outro*; as diferenças constituintes e comparadas entre o de fora e o de dentro; as práticas de registro técnico e memória da experiência; o retorno ao ponto inicial da viagem. Em poucas linhas traçamos a estrutura básica (roteiro) de uma ética e de uma estética possíveis (algumas vezes conflitantes) da genealogia do cinema documentário. A invenção técnica do cinema,

correspondente da invenção epistemológica das “ciências do homem” (a Antropologia) engendrou outros movimentos no interior de seu próprio movimento, como se a máquina exigisse a experimentação de todas as formas possíveis de deslocamentos no espaço e no tempo, em todas as direções, vetores, latitudes e longitudes. O extremo desse movimento será “*A viagem à lua*”, de Georges Méliès. O espaço imediato criou a necessidade de ampliação do espaço exterior e, logo, as distâncias e o longínquo eram as extensões abertas e infinitas do extra-campo que as bordas do enquadramento não podiam mais conter. Espaços infinitos que desde a literatura de ficção científica, desde Júlio Verne, senão desde a viagem de Ulisses, exercem uma forte atração sobre os seres humanos, pois são os espaços além da imaginação. Philippe-Allain Michaud (2014) assinala que na mesma circunstância em que o cinema em seus primórdios realizou um inventário das formas do mundo, fez surgir também o seu imediato desaparecimento. Este foi um dos primeiros grandes dilemas éticos enfrentados pelos cinegrafistas-viajantes da Companhia *Lumière*. Mas a paixão pelo movimento, engendrada pelo próprio cinematógrafo, tomou de assalto o coração de Alexandre Promio, emissário da Companhia *Lumière*, que viajando pelo vasto mundo teria concebido pela primeira vez, o plano que denominamos *travelling* e suas variantes. É deste modo que o aparecimento das imagens realizadas por Frank Hurley, durante a trágica expedição Shackelton de exploração ao Pólo Antártico tornou-se duplamente uma exploração dos confins do mundo e dos alcances infinitos das imagens técnicas. Um fundamento, uma condicionante dos próprios meios que permanece ativa e impulsiona a criação audiovisual dos esportes alternativos considerados radicais: o testemunho, a comprovação de uma experiência, a partilha de um acontecimento que Roland Barthes (1984) a propósito da fotografia (mas aqui expandido às outras formas de imagem) designava pela expressão “*isso-foi*”: a deportação de um instante recortado do real para o passado. E que só pode ser reativado pela experiência da partilha, pela comunicação (“tornar comum”) ao outro, pelo gesto de comunhão. Na expedição Shackelton, os vestígios e a emanção da experiência trágica vivida está expressa eternamente pela beleza dos saís de prata emulsionados sob a luz dos cristais de gelo. Assim a trágica expedição Shackelton tem a mesma força que o cinema da crueldade, antevisto por André Bazin sob a forma fantasmática de um inseto preso na translucidez do âmbar (BAZIN, 2014). Movem-se os singulares indivíduos da pré-história no interior de uma caverna e movem-se os destemidos jovens com patins nos pés sobre as lâminas

metálicas de um corrimão de escada de uma passagem do metrô na Cidade do México. O chamado da aventura é o grito silencioso do corpo cinemático em seu anseio pelo êxtase. Ancorado pela experiência da viagem, o atleta se desloca dentro e fora de si percorrendo as vastidões do Espírito.

Le Breton (2006:102): “O risco, que nossas instituições combatem em vários campos, oferece, se ele é livremente escolhido, uma oportunidade de viver contra a corrente, de voltar aos valores originais, de escapar ao tédio intensificando a relação com o momento graças a uma atividade inebriante”.



**Figura 23. Felix Baumgartner na iminência do salto da Estratosfera**  
**Fonte: Projeto Red Bull Stratos**

## 9 A ALEGRIA SURFISTA



**Figura 24.** Reprodução do cartaz original do surf movie “*Endless Summer*” (1966) de Bruce Brown.

Do atleta da natação e medalhista olímpico de origem havaiana, Duke Paoa Kahanamoku ao surgimento, evolução e afirmação do surfe como um “esporte californiano” até a realização e exibições do filme documentário *Endless Summer* (1966), de Bruce Brown, em várias partes do mundo, uma espécie de “evangelho da integração plena com a Natureza” foi se estabelecendo na prática do surfe e se difundindo para outros esportes radicais como uma busca constante da *experiência de êxtase*. As horas extremas de antes do nascer do sol e de antes do pôr-do-sol, as cores intensas destes momentos, a espera e a concentração diante do mar aguardando o momento decisivo de formação das ondas, a contemplação sobre a prancha além da arrebentação, os esforços físicos, a extenuação do corpo sob o sol, o sal, os ventos, água, a fragilidade do ser humano diante da imensidão oceânica e celestial, o estado e condição de nudez desta experiência, a energia física em simbiose com a energia volitiva da Natureza, se configuram na narrativa dos surfistas como *experiências de êxtase*.

Se o havaiano Duke Kahanamoku pode ser considerado o grande evangelista e difusor do surf moderno, neste sentido, os corpos imagéticos e as imagens-corpo da narrativa fabular de *Endless Summer*, compõem indissociavelmente, as imagens-algorias deste “evangelho do êxtase” agora ateológico denominado surfe.

O filme documentário *Endless Summer*, cuja subtítulo (“*Em busca da onda perfeita*”) se difundiu por todos os continentes até os lugares mais longínquos do planeta e que se transformou na divisa máxima da experiência surfista, completou o seu “jubileu de ouro”, em 2016. Estes primeiros cinquenta anos do filme *Endless Summer* foram festejados nas principais revistas de surfe, sendo eleito como um dos melhores *surf movies* de todos os tempos. Sua relevância pode ser comparada ao que significa o filme *Nanook, o esquimó*, (1922), de Roberth Flaherty, para a tradição cinematográfica documental. Em comemoração ao “jubileu de ouro” de *Endless Summer*, foram feitas e distribuídas milhares de cópias da imagem de seu cartaz original, uma imagem-alegoria da mitologia do surfe que reproduz a cena de perfil dos jovens aventureiros com as suas pranchas de surfe fincadas na areia da praia emoldurados à contra-luz nacara de um exuberante e lisérgico pôr-do-sol. A mesma imagem que foi reproduzida infinitas vezes desde a estréia, em camisetas regatas de algodão pela técnica da serigrafia.

Ao contrário da previsão de Walter Benjamin sobre a perda da aura da obra de arte pela sua reproduzibilidade técnica, são os vestígios (*spüren*) de uma obra que poderia ser considerada menor na História do Cinema, mas de grande notoriedade em seu campo específico de expressão e recepção, que possibilitaram uma celebridade mítica ao filme *Endless Summer*, desde o seu lançamento nos cinemas em 1966. No ano de seu lançamento, a revista *Times* saudou o então cinegrafista em início de carreira Bruce Brown como “o Ingmar Bergman das pranchas de surf”<sup>8</sup>.

Senão pelas narrativas que se multiplicam sobre os valores do filme, suas primeiras exhibições, bastante rudimentares, foram conferindo uma “aura mítica” à *Endless Summer*. Filmado primeiramente em 16 mm, o filme era exibido em escolas e centros culturais e narrado ao vivo pelo próprio cinegrafista, apoiado por um microfone ou pelo sistema de áudio (P&A) existente no momento. Exibido ainda em períodos noturnos ou mesmo durante o inverno e em regiões dos Estados Unidos (USA) distantes do mar, o filme era algumas vezes, durante as sessões, acompanhado pelos integrantes da banda “*Sandalls*” que haviam composto a música tema. São exatamente estes pequenos acontecimentos que irão produzir uma nova onda de febre pelo surfe, especialmente o surfe então praticado na Califórnia. E é neste mesmo horizonte que

---

8 Conf. *Encyclopedia of surfing*. Trata-se de um *website* mantido por Matt Warshaw, editor da *Surf Magazine*. Outros *websites* como *Legendary Surfers* e *Surfing Heritage et Culture Center* também foram utilizados como fontes.

uma ventania vai se formar à esquerda, como resistência cultural “*out-time*” de participação na Guerra do Vietnã.

Já no título dado ao filme, há também a atribuição de um valor de eternidade. “*Um verão, para sempre*”. Um verão, para ser preservado na memória, “para não ser jamais esquecido”, e que já em sua projeção enquanto filme, é uma “revelação”. Parte da força e celebridade deste filme reside na preservação e manutenção dessa “aura” que faz parte do “*Espírito do Surf*”. Drew Kampion, lendário redator e editor da revista “*Surfer*” e outras mídias célebres do ramo deste esporte referiu-se ao filme do seguinte modo:

*The Endless Summer* criou a duradoura imagem popular do surf. De um golpe, Brown desconstruiu a mitologia existente do surf e criou um novo em que a onda era a coisa. O surf perfeito era agora nosso Santo Graal, e nós nos tornamos cavaleiros em uma missão. (CHAMPION, Drew apud *ENCYCLOPEDIA OF SURFING*).

Indexado como sendo do gênero documentário, o filme *Endless Summer* é herdeiro e tributário de muitas outras narrativas fabulatórias da “História do Surf” que o antecede. É necessário, neste sentido, compreender a noção de narrativa de modo amplo, no sentido de um texto que é executado com todo o corpo e seus adereços ou meios de expressão por diversos atores no tempo e no espaço, um texto que é expresso na execução em ato de uma ou mais performances narrativas que compõem este texto múltiplo, reconhecido pela Antropologia como “cultura”, em sua materialidade e diversidade de suportes e meios de expressão, mas que compõem com insistência (“*retorno e recorrência*”) as imagens de pensamento do surfe. Antes mesmo que Bruce Brown disparasse a câmera de filmar, uma série de imagens e narrativas já afirmavam um imaginário social e cultural definido pela expressão “*Spirit of Surf*”. E mesmo Bruce Brown já havia estocado uma série de imagens de arquivo afetivo do esporte que ele amava e que utiliza depois progressivamente nos processos de montagem, para confundir e fabular os tempos narrativos e conceder simultaneidade às paisagens e distâncias geográficas: Califórnia, África do Sul, Austrália...

*Endless Summer* não revela imagens de fato, senão apenas um substrato de matéria e memória, cuja função é evocar o sonho e o desejo. Assim, o filme *Endless Summer*, pode ser considerado um dispositivo de reinvenção de uma liturgia do surfe. Que deve ser completada pela imaginação poética e venturosa do espectador-desejante. Nem a alegria está de fato em *Endless Summer*. A alegria, o prazer supremo, o êxtase está em *seguir viagem*. Partir em busca da onda perfeita. “*Take a walk*”, gritam suas



cenas. “*Take a walk, take now*”, refugem suas ondas. Objeto de sonho, o filme quer provocar o delírio das viagens no tempo e no espaço. O filme que é feito da mesma substância de que é feita a poesia de Rimbaud e a saga dos *beatiks*, uma arte de “*evadir-se*”. Com Benjamin, poderíamos talvez dizer, também em relação à busca da onda perfeita, “uma *flanêrie*” nas linhas ascendentes dos ventos e do calor litorâneo. Mas, sim, a literatura já não cumpria anteriormente essa função? Outrora a literatura, a poesia, as outras artes? Não é esta também a arte dos poetas românticos? Agora o cinema e os seus meios técnicos reinauguram os ritos sem Mistérios e os Mistérios desprovidos de ritos, esvaziados de sua significação, mas aberto à criação do sentido; nutrindo a imaginação da geração que precedeu ao ano de 1966. Não nos é estranho que na outra margem das imagens e sons de *Endless Summer*, está a presença atormentada e cheia de compaixão pela Humanidade, este outro personagem conceitual do surfe, “*Norrin Radd*”, o nome próprio de um nobre exilado do planeta *Zenn-La*, do Sistema *Deneb* da Via Láctea, a verdadeira identidade do *Surfista Prateado* dos quadrinhos da *Marvel*, lançado como personagem complementar à saga do *Quarteto Fantástico*, no mesmo ano de exibição de *Endless Summer*. Substratos de um mesmo imaginário, de uma mesma liturgia, de uma mesma “*weltanschauung*”.

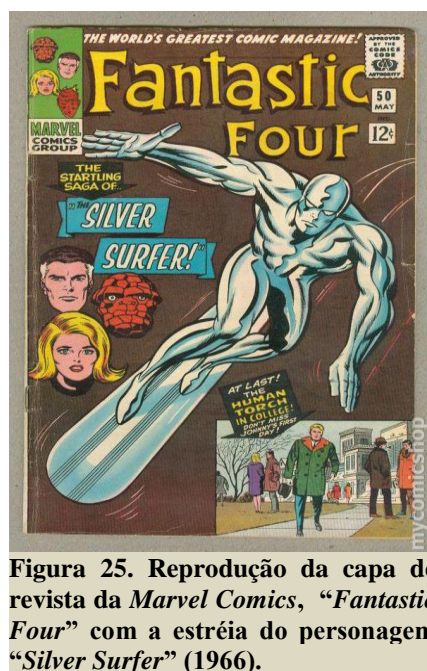


Figura 25. Reprodução da capa de revista da *Marvel Comics*, “*Fantastic Four*” com a estréia do personagem “*Silver Surfer*” (1966).

Walter Benjamin, no texto clássico em que argumenta sobre a perda da aura, também sugere paradoxalmente que os novos meios de reproduzibilidade técnica e neste



sentido, a fotografia e o cinema (“o daguerreótipo e o cinema dos primeiros tempos”), abrem perspectivas inauditas de percepção (para fora de uma gramática dogmática do olhar). Essa amplitude da percepção, Benjamin a chamou de *inconsciente óptico*. Entre o visível e o invisível, entre o visível e sua legibilidade, compõem-se reinvenções e projeções do imaginário sobre o real, que pode também nos reinventar. O texto benjaminiano abre-se em relação às potências da imagem fotográfica e cinematográfica, como um diagnóstico do ponto cego do “inconsciente da visão” que depois, Roland Barthes irá definir em relação à fotografia como sendo o acontecimento singular e específico da imagem fotográfica, sob o conceito de *punctum* (o detalhe extraordinário) em relação ao *studium* (a totalidade da enunciação imagética, a imagem-mundo). Uma energia dos afetos atravessa de um ponto a outro todo o campo e as extremidades do enquadramento. Um pequeno detalhe tem a função de provocar um abalo estético em nós. Do mesmo modo, vigora no *Círculo Warburg*, a máxima do pesquisador da “sobrevivência das imagens” de que “Deus está nos detalhes”. Portanto, seria possível dizer como Roland Barthes a propósito da narrativa, conforme citação de James Clifford (2008:54) que se um texto “é uma trama de citações retiradas de inumeráveis centros de cultura”, então “a unidade de um texto repousa não em sua origem, mas em seu destino”. Trata-se de uma dialética entre a narrativa da experiência e a experiência da narrativa ecoando em nós. É ponto pacífico que essa é uma das funções primordiais do cinema. Resta saber se essa experiência acrescenta mais vida à nossa existência ou nos diminui segundo a segundo, frame a frame, fulguração à fulguração. Quando o êxtase se encerra, estamos mais plenos ou vazios?

Interrogar as imagens que compõem as narrativas audiovisuais dos esportes de alto risco é, antes de tudo, portanto, vincular-se aos estudos antropológicos do imaginário, senão, mais exatamente, a uma arqueologia das imagens (Hans Belting, Didi-Huberman) e do imaginário das religiões e do sacrifício (*Sagrado Ofício*), como sugere, por rebeldia poética Georges Bataille, a partir de sua elaboração ateológica da noção de *êxtase*.

Somos talvez a ferida, a doença da natureza. Nesse caso, seria para nós necessário – e, além do mais, possível, “fácil” – fazer da ferida uma festa, uma força da doença. A poesia em que se perdesse mais sangue seria a mais forte. A aurora mais triste? anunciadora da alegria do dia. A poesia seria o signo que anuncia dilaceramentos interiores maiores. A musculatura humana só estaria inteiramente em jogo, só atingiria seu mais alto grau de força e movimento perfeito da “decisão” – o que, seja como for, o ser exige – no transe extático (BATAILLE, 2016a, 260).

Se a narrativa fílmica de *Endless Summer* (1966) ocupa um lugar de destaque nesta reflexão, as outras imagens de pensamento selecionadas sob inspiração das “*denkbilder*” (imagens de pensamento) benjaminianas, visam estabelecer paralelamente o exercício de uma “antropologia da imagem” do surfe como atividade física emblemática e matriz dos outros esportes radicais. É neste sentido, ou no sentido em que Hans Belting (2006) desde o círculo warburguiriano, promove ao lado de Georges Didi-Huberman entre outros, um programa de interrogação das imagens onde têm prevalência também as noções complementares de corpo e mídia, ou do corpo da imagem e seu *subjétil*, sua matéria-forma. Mídia é compreendida por Belting não no sentido usual, mas como um mais-além da ideia de suporte, a materialidade-signo onde se increvem as imagens e, nesse sentido, o efeito de uma ação física, de gestos corporais, de expressão de um corpo. Imagem, corpo e mídia são, portanto, neste sentido formulado por Belting, indissociáveis e equivalentes. Confabulam juntas e indissociáveis uma experiência de proveniência e destinação das imagens, a que se refere também Marie-José Mondzain (2015:39-53). O lugar das origens e as paisagens de sua circulação na experiência perceptiva tanto daqueles que fabricam ou transmitem as imagens quanto daqueles que as recebem.

Para realizar este objetivo investigação das narrativas performáticas do surfe e de outros esportes radicais nas expressões de suas imagens técnicas, invocaremos além das iluminações do pensamento benjaminiano, uma aproximação com o pensamento de Georges Bataille sobre o êxtase, em virtude deste autor comparecer ao lado de Walter Benjamin, como figura-chave das reflexões de alguns destes importantes seguidores e difusores da contribuição de Aby Warburg ao pensamento e interrogação das imagens: Didi-Huberman, Giorgio Agamben e, Hans Belting, já citado. O eixo estrutural que nos baliza, ou, a corda elástica que utilizamos para nos suspender e nos sustentar entre estes desfiladeiros filosóficos-conceituais, é o horizonte ainda luminoso da Antropologia em suas declinações crepusculares às imagens técnicas narrativas do cinema e do audiovisual.

Aby Warburg (1866-1929), historiador de arte e antropólogo colocado em evidência e proximidade com Walter Benjamin nos estudos contemporâneos da imagem, compreendia este processo de investigação das imagens segundo a expressão de origem alemã “*Nachleben*” (“pós-morte”, isto é, haveria uma incômoda

“sobrevivência das imagens”, no sentido espectral, fantasmagórico, enquanto sintomas da cultura, que sempre retornam ao nosso psiquismo). Podemos ser exigidos e sucumbidos por essas imagens ou conquistarmos a nossa sobrevivência com elas.

### 9.1 Das performances narrativas do surfe e suas funções míticas.

O chamado “*Surf spirit*” compõe uma série de narrativas performáticas. Já não é possível exigir do surfe, as categorias de verdade. O reino do surfe é o reino da fabulação e do sonho. O surfe participa de narrativas míticas que celebram e reencenam no extra-cotidiano das forças oceânicas, experiências sociais e culturais diversas e atemporais. Nas quais a religiosidade, ou mais exatamente, as diversas formas de buscas espirituais, metafísicas e místicas, encontram-se condensadas no sacerdócio do corpo do surfista com a sua prancha de surfe sobre as ondas. Daí a sua relação com os princípios de religiosidade baseada na comunhão com as forças da Natureza.

Não é por acaso que o Arauto do Devorador de Mundos nas histórias em quadrinhos da Marvel DC, é conhecido como o “*Surfista Prateado*”. Se seguirmos o modo como Roland Barthes (2001) elabora (pelas vias de sua aventura semiológica) em *Mitologias*, acerca dos “mitos da vida cotidiana” reencenados nas *mass media* da França dos anos 1954 a 1956, compreenderemos que o surfe, enquanto prática corporal e pelos meios técnicos dos quais se serve para ser expresso, inclusive o cinema, a fotografia e o vídeo agora digital, está numa relação de produção de sentido de diversas narrativas mitológicas. As célebres revistas especializadas na comunicação deste esporte, a *surf music* e os *surf movies*, são os evangelhos dessa religião antiga.

O mito, para Roland Barthes, é linguagem. Linguagem e expressão dos corpos e mídias próprias de cada época, mas, também dos dias atuais, a linguagem e expressão dos meios técnicos, onde os abusos da ideologia, ou da confusão entre História e Natureza, é disfarçado sob a forma de causas naturais e eternas (BARTHES, 2001:7). Linguagem e expressão de narrativas e encenações atualizadas em jogos corporais de antigas mitologias. Daí a necessidade barthesiana de operar processos de desmitificação através da análise semiológica. Mas, também, de dentro do texto de Roland Barthes, a reversão poética dos signos analisados revela o avesso do processo de alienação do

sujeito, abrindo vias de escape, como diagnosticada na “invenção do cotidiano” segundo Michel de Certeau (1998). De dentro desse vazio próprio do mito, está o intumescimento do rito que é celebrado em segredo, às ocultas ou em silêncio, que é a sua força. Ou ao modo benjaminiano, de dentro das imagens técnicas e suas funções míticas, expande-se com a força dos átomos, o inconsciente óptico, a revelar o imperceptível à primeira vista.

No *ethos* da prática surfista permanece ou sobrevive uma “alegria intensiva” vislumbrada e nomeada (talvez) pela primeira vez por um tripulante e pesquisador botânico da expedição do Capitão James Cook nos Mares do Sul (Ilhas Polinésias). O diário de Joseph Banks à bordo do *Endeavour* (1769) compõe uma primeira alegoria etnográfica à propósito do surfe praticado por povos e comunidades aborígenas das Ilhas Polinésias. É neste sentido, uma primeira imagem de pensamento a nos guiar nesta travessia do conhecimento. A ideia de jovens homens e mulheres “*cavalgando as ondas do mar*” (conforme o registro da expressão em língua inglesa “*surf-riding*”) montados ou se equilibrando sobre pranchas de madeira, será descrita por Joseph Banks e (esboçada em desenhos) por outros tripulantes de outras expedições do Capitão James Cook, como uma prática comunitária de existência harmônica e integrada, de grande divertimento e supremo prazer com as águas do sul do Pacífico, no mapa de suas ilhas vulcânicas. No desenvolvimento e expansão do surfe como esporte, a “alegria intensa” perdura entre os atletas profissionais e diletantes ainda no século XXI como um dos fatores decisivos para esta prática desportiva. Conhecemos este fenômeno físico de alegria intensiva na narrativa circulante dos surfistas e de outros praticantes de esportes radicais como sendo uma experiência de *êxtase*. A ciência identificou e nomeou o acontecimento por outra palavra também em circulação na narrativa dos surfistas: *adrenalina*.

Desejaríamos antes, atravessar de mãos dadas com a Fortuna, a antropologia das ciências e da técnica, ou, a antropologia simétrica, tal como Bruno Latour (a)pr(e)endeu várias pandorgas-fetiches acima dos telhados de vidro e da clarabóia do jardim de inverno dos laboratórios de análises clínicas. Afinal, tudo remetia à bioascese da experiência do êxtase no corpo pela prática de *surf-riding* (“a suprema arte de cavalgar as ondas”) e à síntese bioquímica das moléculas que compõem a *adrenalina* na experiência dos *drops* de *skateboard* e *BMX* ou, de modo ainda mais extremo, dos lançamentos transversais de *Base Jump* como evolução do *Skydiving*. Porque de fato,

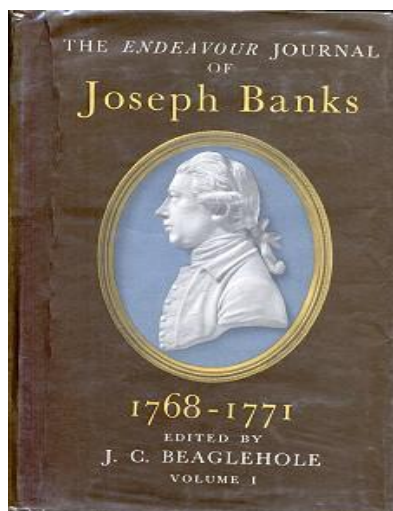
todos os caminhos nos conduziam a uma antropologia do corpo e do risco (Georges Vigarello, David Le Breton), cujo fundamento último e referencial são as obras-de-arte, a História da Arte e das Religiões (Aby Warburg, Marcel Mauss, Walter Benjamin, Georges Bataille, Didi-Huberman, Hans Belting, Giorgio Agamben). De todo modo, como se caminhássemos a esmo com uma multidão em festa pelas ruas de Nápoles ou Florença (sim, outra vez Walter Benjamin, mas também este “menino travesso” chamado Sigmund Freud), mascarados como outrora em Veneza, a Fortuna e eu, visávamos antes, o cume das montanhas ao amanhecer, onde a Humanidade persiste em refazer e refazer ao infinito, a experiência do vôo trágico de Ícaro com a técnica de *BASE Jumping* de Carl Boenish.

## 9.2 Das narrativas múltiplas do *surfbording*.

O *surfboard*, porém, realiza desde os seus primórdos de prática comunitária originária dos povos das Ilhas Polinésias, uma comunhão com a alegria, com “*um prazer supremo*”. Os primeiros registros antropológicos contém e condensam em poucas linhas narrativas dos diários de bordo da tripulação conduzida pelo Capitão James Cook (em três períodos diferentes, entre 1768 a 1780, em três grandes expedições marítimas científicas nas águas ao sul do Oceano Pacífico), os extratos que nomeiam esta ousada atividade física de domínio sobre a força e a dinâmica da arrebentação das ondas do mar: desde este olhar exterior, desde a percepção da borda e do tombadilho das embarcações, desde a cultura anglo-saxã, portanto desde o afã colonialista, os registros são surpreendentemente generosos com os primeiros jovens avistados praticando o *surf-riding* (“a arte da equitação sobre as ondas”) numa das praias da costa do Taiti em 28 de maio de 1769<sup>9</sup>.

---

9 Conferir *The Endeavour Journal of Joseph Banks*, Diários de Bordo de Joseph Banks, tripulante da Expedição Marítima-Científica do Capitão James Cook. A publicação original pertence ao acervo reserva da Biblioteca Nacional da Austrália e encontra-se disponível para consulta *on-line*.



**Figura 26.** Frontispício da publicação dos Diários de Bordo de Joseph Banks, tripulante da Expedição Marítima-Científica do Capitão James Cook. Fonte: Acervo reserva da Biblioteca Nacional da Austrália.

*Os diários de Joseph Banks.* Os primeiros registros documentais da prática do *surfboarding* foram feitos pelo naturalista e pesquisador botânico Joseph Banks, tripulante do navio *HSM Endeavour*, comandado pelo Capitão James Cook. Para designar o *surf*, Banks utiliza palavras (presentes nas línguas de raízes indo-européias e latinas) que lançam uma comparação imediata e ainda permanente do *surf* como próximo às artes da equitação ou da cavalaria, isto é, *ride*, *riding*, o ato de montar ou subir em algo, montar os animais, erguer-se ou elevar-se sobre algo, uma base, a sela de um cavalo ou, na definição de baixo calão do ato sexual na perspectiva masculina, ter uma ereção (*riding*, *rising*, “elevar-se, torna-se ereto em toda a sua estatura”), e por fim, obter prazer, atingir o gozo.

A palavra *surf* parece remeter antes ao efeito sonoro da arrebentação das ondas. Mas também ao deslizar das ondas, subindo e descendo umas sobre as outras e quebrando com fúria nas pedras ou na praia. Joseph Banks escreve em seu diário a expressão *high surf*, isto é, “a elevação e a queda forte da onda na praia”, como sinônimo da formação de ondas grandes. Porém nomeia com dificuldade o dispositivo utilizado para “cavalgar as ondas”. Ele supõe tratar-se de “a popa de uma velha canoa” (“*stern of an old canoe*”), que é segura e manobrada com a força das mãos pelos taitianos, entre as subidas e as quedas das ondas, mergulhando e subindo do outro lado

da quebra das ondas com grande destreza, rapidez e facilidade. E ainda, Banks não deixa de espantar-se com o fato de que os praticantes, cerca de 10 ou 12 nativos do Taiti, se divertem muito com essa atividade, repetidamente, sem demonstrar nenhum de cansaço (“*We stood admiring this very wonderfull scene for full half an hour, in which time no one of the actors atempted to come ashore but all seemd most highly entertaind with their strange diversion*”)<sup>10</sup>.

Cerca de 10 anos depois do primeiro registro de Joseph Banks, no período entre agosto e setembro de 1777 e março de 1779, outros tripulantes dos navios *HSM Discovery* e *HSM Resolution* da terceira expedição marítima de James Cook, o Capitão do Resolution, Charles Clerke, o médico-cirurgião Willian Anderson, o Tenente James King, os assistentes do médico-cirurgião, David Samwell e Willian Ellis, e o aspirante George Gilbert descrevem novamente em seus diários de bordo terem observado na costa do Taiti, em Waimea e na Baía de Kealakekua, no Havaí, a prática do *surf-riding* com canoas e remos, atividade hoje reconhecida também como esporte profissional (o “*Stand up paddle boarding*” ou o “*Stand up paddle surfing*”) praticado originalmente em toda a Polinésia, mas muito próximo à canoagem com o uso de remos e ao caiaque como conhecemos atualmente, porém marcadamente vinculado às origens das pranchas de *surf* (que teve o seu desenvolvimento mais especificamente em Waikiki, litoral da ilha O`ahu, no arquipélago do Havaí).

*O evangelho de Duke Kahanamoku.* O Havaí é um conjunto de diversas ilhas situadas ao sul e o norte do Oceano Pacífico, próximo à linha do Equador, na região da Polinésia. Originalmente habitado por nativos polinésios, o Havaí era governado por uma sucessão de chefes locais até aproximadamente 1782, quando um chefe natural da ilha Havaí, Kamehameha (pronuncia-se *Kame-rá-merá*), unificou todas as principais ilhas sob o seu governo instituindo um regime de monarquia e instaurando o Reino do Havaí, cuja capital escolhida foi Honolulu. No dia 18 de janeiro de 1778, o capitão James Cook e sua tripulação, enquanto tentavam explorar a passagem entre o Alasca e Ásia, se surpreenderam ao descobrir as ilhas havaianas ao norte do Oceano Pacífico. Esta data marca o início do interesse dos negociantes europeus pelo arquipélago, então denominado nas cartografias marítimas de *Ilhas Sandwich*, e que passa a ser uma rota privilegiada para o reabastecimento e reparos de navios mercantes Trans-Pacífico.

---

10 Conferir nota anterior.

Dezenas de milhares de nativos polinésios morreram em consequência do fatídico encontro, ao contrair doenças contagiosas e infecções trazidas pelos viajantes e colonizadores europeus. Em 1893, a monarquia do Havaí sob o governo sucessório da Rainha Liliuokalani foi destituída por força da dominação comercial estrangeira e da ocupação militar estadunidense, tornando-se uma república, a República Provisória do Havaí. Em 14 de junho de 1900, as ilhas do Havaí foram formalmente consideradas pertencentes ao território dos Estados Unidos (USA).



**Figura 27. Registro fotográfico de um nativo havaiano com a sua prancha tradicional “alaia”.**



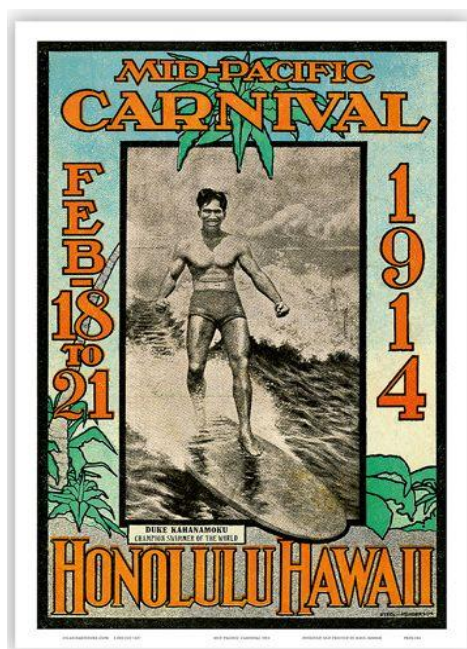
**Figura 28. Duke Kahanamoku, de origem havaiana, atleta e medalhista olímpico de natação pelos Estados**

Descendente de uma linhagem da nobreza havaiana, Duke Paoa Kahanamoku, nascido em 24 de agosto de 1890, cresceu na praia de Waikiki, em Honolulu, praticando natação, canoagem e *surf-rising*. Garoto prodígio da natação em Honolulu, ele integrou



a equipe olímpica de natação estadunidense, conquistando a medalha de ouro e de prata nas Olimpíadas de Estocolmo, na Suécia, em 1912. Duke ainda conquistaria duas medalhas de ouro nas Olimpíadas de Antuérpia, em 1920, na Noruega. Quando perguntado sobre as razões de seu surpreendente desempenho na natação, Duke Kahanamoku dizia que devia o seu sucesso graças ao treinamento do *surf-riding* de sua terra natal. Sua imbatível marca de velocidade olímpica na natação foi superada apenas por um companheiro de equipe, o nadador Johnny Weissmüller (1924 e 1928), e que depois se tornaria muito conhecido como ator, ao interpretar pela primeira vez nos cinemas, o personagem *Tarzan* (1934).

Com a crescente popularidade de suas vitórias nas Olimpíadas, Duke também recebeu convites para trabalhar como ator em Hollywood, estreando no filme *Adventure* (1925), longa-metragem inspirado no romance do escritor Jack London, dirigido por Victor Fleming. Mas, em seguida, era convidado para desempenhar apenas papéis étnicos. Mesmo desempenhando pequenos papéis, às vezes apenas figurações, como por exemplo, uma pequena atuação como “capitão de navio pirata” ou interpretando um guerreiro indígena norte-americano, Duke atuou ao lado de atores como Henry Fonda e John Wayne. Nos intervalos das gravações e nos fins de semana, Duke ensinava os seus amigos de Hollywood a surfar. Todas as narrativas sobre Duke Kahanamoku são unânimes em afirmar e ressaltar a sua nobreza de caráter, suas virtudes, a generosidade, a humildade, graça e talentos combinados com muito bom humor, no mais genuíno “*espírito aloha*”. Conta-se que quando o presidente dos Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy visitou Honolulu em 1963, quebrou todos os protocolos com grande efusão e entusiasmo em conhecer e apertar a mão de Duke Paoa Kahanamoku.



**Figura 29. Selo comemorativo em homenagem a Duke Kahanamoku**  
**Fonte: The Havaiiana Numismatist**

*Heróicos valores à sombra dos vulcões.* O domínio sobre as águas do mar nas Ilhas Polinésias era uma condição heróica afirmativa de nobreza e liderança. Os antigos chefes praticavam natação, canoagem e outras atividades físicas de destrezas aquáticas e terrestres como uma forma de manter o condicionamento físico e ocupar posições de liderança. As resoluções de conflitos eram muitas vezes baseadas nestas atividades físicas executadas dentro e fora do mar. As competições colocavam em jogo, riquezas, bens, casamentos e posições de comando. O surfe era uma dessas atividades comunitárias reservadas aos membros da nobreza, que se diferenciavam dos plebeus pelo uso de pranchas de surfe maiores denominadas “*Olo*”. Já as pessoas comuns utilizavam um outro tipo de prancha denominada “*Alaia*”. A escolha das árvores e a extração das madeiras para a fabricação das pranchas eram precedidas por uma série de prescrições rituais e tabus religiosos, como uma forma de garantir uma conexão sagrada entre o *surf-rider* e o “*mana*”, a energia vital que habita segunda as antigas crenças dos povos polinésios, os seres humanos, os animais, plantas e pedras. Para os povos habitantes destas regiões do Pacífico Sul, as montanhas, os vulcões, os cursos das águas, o mar, as ilhas, eram formas vivas e manifestações de seres sagrados que haviam dado origem ao mundo existente. A expressão “*aloha*” sintetiza uma série de outras palavras da cultura oral da língua havaiana que prestam reverência e exaltam a necessidade de

agir com benevolência e generosidade para com todas as formas vivas da Natureza em honra aos deuses e divindades que nela vivem.

No século XIX, missionários europeus calvinistas da Nova Inglaterra apresentaram interdições ao surfe e à outras tradições da cultura e religiosidades havaianas e assim as crenças, valores, hábitos e costumes tradicionais havaianos foram então substituídos pelos hábitos, costumes e valores cristãos. As divindades personificadas nas forças da Natureza e na paisagem insular de origem vulcânica, cujos traços estão ainda preservados em algumas canções tradicionais do Havai, foram substituídas pelo racionalismo cristão. E o surfe foi considerada uma prática proibida.

Depois da queda da monarquia, os comerciantes estadunidenses reconheceram o forte potencial turístico-econômico do arquipélago. As viagens ao território do Havaí foram estimuladas. A companhia de navegação *Matson*, especializada em transportes de cargas e mercadorias, investiu então em luxuosos navios a vapor para transportes de passageiros. E com o crescente sucesso, também na criação de estações turísticas em Honolulu. Uma destas estações de turismo e lazer, foi o lendário e luxuoso Hotel Moana, o primeiro *resort* a ser erguido no Havaí, inaugurado em 1901, na praia de Waikiki, em terras antes pertencentes aos membros da extinta família real.

*Personagens conceituais.* Um destes turistas ávidos em conhecer o Havaí foi o escritor Jack London. London já era um escritor de grande sucesso quando chegou em Honolulu acompanhado pela esposa Charmian Kittredge entre abril e maio de 1907. Já havia publicado “O Chamado da Floresta” (1903), “O Lobo do Mar” (1904) e “Caninos Brancos”(1906). Em sua visita a Waikiki, London teve um encontro fortuito com o jornalista Alexander Hume Ford. Ford estava determinado a fomentar o renascimento da cultura original havaiana, participando diretamente de comissões para a promoção do arquipélago e suas belezas naturais junto aos Estados Unidos, intervindo nas decisões e conciliações junto aos moradores de origem estrangeira e aos nativos. Ele foi chamado pelo seu biógrafo de “*Hawaiian Prophet*”. Foi de Ford a enérgica iniciativa de formar o “*Outrigger Canoe Club*”, na primavera do ano de 1908, estimulando desde então, o renascimento do *surf-riding* em Waikiki. Duke Hakanamoku foi um dos membros honorários e vitalícios deste que foi o primeiro clube organizado de *surf*. Para abrigar as pranchas e canoas, os membros do clube solicitaram aos membros da família real, a

disposição de um terreno a beira-mar de Waikiki. Esta área está situada exatamente nas proximidades onde foi erguido o célebre Hotel Moana.

Jack London estava hospedado no Hotel Moana quando conheceu Alexander Hume Ford, que entusiasmado pelo encontro com o escritor e aventureiro, falou-lhe então do *surf*, decidido a ensinar o escritor a surfar. A aventura no Havaí foi tão especial para Jack London e sua esposa que os dois tiveram queimaduras solares graves, por permanecerem muito tempo sobre o sol, tentando surfar. Tomado de grande entusiasmo pela experiência, Jack London escreveu então um texto efusivo que foi publicado primeiramente em “*Woman's Home Companion*”, com o título “Um esporte de reis – Surfando em Waikiki” (“*A Royal Sport Surfing at Waikiki*”). Em 1911, o artigo foi reproduzido como folheto do Cruzeiro de Viagens Snark. A leitura massiva do artigo de London precedida de outras publicações de Alexander Hume Ford, gerou uma intensa febre e um enorme interesse pelo *surf* e pela praia de Waikiki em Honolulu, no Havaí. “Ele escreve uma espécie de guia de instruções, uma cartilha didática sobre a formação das ondas e uma ode à mística surfista”, registra a *Encyclopedia of Surfing*.

O texto de London, condensa e funde (“*solve et coagula*”) o imaginário mítico e poético que dizíamos na introdução. London descreve a sua primeira visão de um surfista cavalcando as ondas de Waikiki em termos de uma hierofania. Para London, o surfista é um “Deus Mercúrio feito de bronze sob a luz do sol”. “Ele é um Mercúrio. Seus calcanhares são alados e neles está a rapidez do mar!”.

O surfista avistado por Jack London era George Freeth. Freeth era meio de origem irlandesa, meio nativo havaiano. Um mestiço entre dois mundos. As narrativas sobre ele, ora o descrevem como um vagabundo, um tanto “*trickster*”, ora com um brilhante difusor do *surf* dos primeiros tempos. O fato é que depois do interesse despertado pela narrativa de London, George Freeth foi convidado por um magnata da construção de ferrovias, a surfar nas ondas da Califórnia para promover o lançamento da linha ferroviária Redondo Beach-Los Angeles. Assim, embora não seja exatamente verdade, já que outros surfistas teriam se aventurado antes dele naquelas águas, George Freeth é considerado o primeiro homem a surfar na Califórnia.

Jack London, Alexander Hume Ford, George Freeth e Duke Paoa Hakanamoku compõem juntos o quarteto fantástico que forma uma das vias de renascimento “espiritual” do *surf* no Havaí e a difusão do *surf* moderno no mundo. Duke

Hakanamoku será considerado pelas revistas especializadas, o grande “embaixador do *surf*”, viajando para vários países fazendo demonstrações e promovendo o *esporte havaiano*. É dele a responsabilidade mais direta pela introdução do surfe na Austrália.

Em 1915, numa de suas viagens participando de competições de natação, inconformado com a beleza e graciosidade das ondas australianas sem nenhum surfista, Duke fabrica uma prancha de uma árvore local e se projeta nas águas do mar da Austrália, iniciando um novo capítulo na História daquele país. Essa conversão definitiva da Austrália ao *surf-riding* dá à Duke a visão de sua missão especial para com o “Espírito do *surf*”. Durante toda a sua existência, ele será um amoroso e infatigável evangelista do *surf-riding*. Considerado o surfista mais influente de todos os tempos, Duke Kahanamoku é o guardião do “*espírito aloha*”.

### 9.3 Viajantes do extraordinário.

Viajar para lugares distantes em busca de paisagens exuberantes e culturas diferentes é o *leitmotiv* principal de alguns destes filmes e séries de vídeos observados. O filme documentário *Endless Summer*, realizado por Bruce Brown (1966) é neste sentido, um dos exemplos paradigmáticos. Uma espécie de aventura antropológica guia o coração do *soul surfer* (FORTES, 2011, p. 338-362). A estrutura narrativa de viagens seguindo a rota do sol *em busca da onda perfeita* é a experiência escolhida por muitos outros documentários do gênero *surf movie* e de outras modalidades esportivas.

Sobre o extrato de uma cena de surfistas caminhando com as suas *longboards* em dunas próximas à costa da África do Sul, iniciada pelo jogo de um breve instante de reminiscência do filme “*Lawrence da Árabia*”, com *insert* de um pequeno trecho da trilha sonora, até que sejam avistadas, depois das dunas desertas, as ondas do mar, as páginas do *Cahiers du cinéma*, da edição de Julho-Agosto de 2016, registram esta homenagem à *Endless Summer*:

É importante entender que para os californianos, o surfe é um negócio sério (veja o trabalho de Reyner Banham). É a busca por um instante de plenitude, a busca pela *perfect wave*, a onda perfeita, mas acima de tudo por uma comunhão com o elemento, um agenciamento com a onda para fazer parte do Universo. Essa relação com a natureza não é somente ecológica, é mais

intuitiva, é mais direta, é mais metafísica também. Os anos 60 são cósmicos (*Cahiers du cinéma*, nº 724, julho-agosto de 2016, tradução nossa).

Seguindo o modelo narrativo concebido por Bruce Brown em *Endless Summer*, em *Given* (Jess Bianchi, 2016) temos um garoto (Given Goodwin) da ilha de Kauai, Hawaí, narrando a sua própria história de viagens em família ao melhor estilo de vida *hippie*, cultuando o encontro harmonioso com a natureza e com os modos de ser e viver de culturas tradicionais de cerca de 15 países por onde passam os *Goodwin* até alcançar as ilhas Fiji, na Oceânia. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que tem na estratégia da fabulação a forma de inventar mundos a partir da perspectiva de olhar e de entendimento de uma criança.

Ou ainda, a aventura de Julian e Joaquin Azulay em *Gauchos del Mar* (2012), dois irmãos, nascidos na Argentina, que invertendo as direções da estrada percorrida pelo jovem Ernesto Che Guevara e assumindo a conhecida divisa do pintor uruguaio Joaquin Torres-Garcia “*el sur es nuestro norte*”, fazem do retorno de uma viagem às praias da Califórnia, o motivo para ingressar na vida de pessoas comuns da América Latina. O primeiro documentário, realizado como um diário de viagens por cerca de 13 países seguindo “*bajo Califórnia*” por aproximadamente 30 mil quilômetros, durante 403 dias de viagem até a Argentina, forneceu o ensejo para o organização de uma produtora audiovisual de mesmo nome e então, a *Gauchos del Mar* realizou em seguida outros dois filmes documentários: *Península Mitre* (2012) e *Tierra de Patagones* (2014). Sob o pretexto de surfar ondas nas águas geladas ao sul, estes dois documentários fazem um mergulho intenso (e em certa medida, precário em sua forma-rascunho) sobre a identidade latino americana constituída por sua imensa paisagem, a cordilheira dos *Andes* no horizonte, espinha dorsal umidificada pelas águas do Oceano Pacífico, as duas partes da Patagônia dividida entre a Argentina e o Chile, a isolada península *Mitre*, o Canal *Beagle* e o estreito de *Le Maire*, depois do *Ushuaia*, na distante região austral. Dois outros projetos foram realizados: um em direção ao continente africano e outro explorando o contato com pessoas e com a natureza das Ilhas Malvinas.

Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem sobre um alhures, e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, como duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode

dizer qual é o primeiro. [...] Física, psicológica ou social, a desterritorialização é relativa na medida em que concerne à relação histórica da terra com os territórios que nela se desenham ou se apagam, sua relação geológica com eras e catástrofes, sua relação astronômica com o cosmos e o sistema estelar da qual faz parte (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 103-107).

*Transpatagônia – Pumas não comem ciclistas* (Cauê Steinberg, 2016), *Tierra de Patagones* (2014) e *Península Mitre – La Tierra Olvidada* (de Julián e Joaquín Azulay, 2012) e *Extremo Sul* (Mônica Schmiedt e Sylvestre Campe, 2005) são alguns filmes documentários que retratam “esportes de ação e aventura na Natureza”, situados na macro-região da Patagônia (Argentina, Chile) e do arquipélago da *Terra do Fogo* (Chile). Em *Extremo Sul*, cinco montanhistas latino-americanos realizam uma expedição muito difícil em direção às geleiras do *Monte Sarmiento*, uma das montanhas histórica e miticamente mais inacessíveis da *Tierra del Fuego*. Em *Península Mitre*, os irmãos Azulay, um amigo e um guia nativo da Patagônia realizam a incrível aventura de carregar pranchas de surfe pelos bosques, pântanos e montanhas da Patagônia com o objetivo de contornar uma outra região mítica e isolada, a *Península Mitre*, província que demarca fronteiras com a Terra do Fogo, Antártica e Ilhas do Atlântico Sul, com o objetivo de tentar surfar nas águas geladas do mar que demarca esta última fronteira da região oriental no extremo sul da América. Em *Transpatagônia – Pumas não comem ciclistas*, o jornalista e aventureiro Guilherme Cavallari narra a travessia de 6 mil quilômetros percorridos solitariamente de *mountain bike* durante seis meses (180 dias, de outubro de 2012 a março de 2013) cruzando as fronteiras desertas da Argentina e do Chile Patagônicos rumo à Terra do Fogo.

Pelas presença de seus realizadores, *auto-mise-en-scène* dos personagens e línguas faladas (português do Brasil e espanhol das Américas) estes filmes estão identificados e localizados quanto aos regimes de indexação, como pertencentes ao subgênero *filmes de esportes* do gênero documentário (brasileiro e latino-americano). Filmes que se caracterizam pelos modos de exploração da paisagem de um vasto território no extremo sul do continente latino-americano (a região da Patagônia e da Terra do Fogo), circunstanciados por ações estratégicas demoradamente planejadas, pelas forças do acaso, por acidentes, incidentes, fracassos e imprevistos. Filmes que reencenam processos anteriormente experimentados na tradição da literatura romântica das narrativas de viagens que definem um movimento de “descoberta do mundo, formação, busca de aventura” (XAVIER, 2012, p. 23), melhor sintetizados na expressão

alemã *bildungsroman* ou *romance de formação*, no sentido de formação de uma identidade, a forja de um caráter, a formação de uma subjetividade. No sentido de compor a própria história, o próprio destino. No sentido de “*fazer uma (A) História*”. E de demacar um “território”.

O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos.[...] Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por “índices”, e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação. [...] Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território. Tomemos um exemplo como o da cor, dos pássaros ou dos peixes: a cor é um estado de membrana, que remete ele próprio a estados interiores hormonais; mas a cor permanece funcional e transitória, enquanto está ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, fuga). Ela se torna expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura. [...] Podemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente cartaz, placa. [...] O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser. Não no sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 123).

Ao fazermos usos dos acoplamentos filosóficos que são característicos da esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari, observamos estes filmes e suas narrativas documentais enquanto exemplos iconográficos (na tradição literária dos *bildungsroman*) de afetos que são originalmente de natureza pictórica, isto é, tem fundamento ontológico com a memória, com valores, com elementos e experiências próprios da transcrição da literatura e da pintura, mas sob o regime das relações socio-técnicas da hipermodernidade (Bruno Latour, 1994; Gilles Lipovetsky, 2004).

Em um dado momento de *Península Mitre*, um navio agendado para resgatar os jovens surfistas aventureiros, faz contatos por rádio-frequência. A cena é surpreendente pois, do isolamento, da paisagem inóspita e das dificuldades de realização do objetivo,



os elementos de alta tecnologia se interpõem como relação da experiência e da narrativa. O drama se confirma. Naquele ponto, este é o último navio. A próxima embarcação só cruzará essa longitude depois de vários meses. Os jovens surfistas decidem continuar a viagem de aventura no território gelado habitado por manadas de cavalos selvagens. O capitão do navio lhes deseja boa sorte e adeus. Resta-nos então concordar com a irônica e melancólica reflexão de Walter Benjamin sobre a miséria da técnica: “Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito” (BENJAMIN, 1994, p.119).

*Mitologias.* Concordamos com Roland Barthes, que entre os anos 1954 e 1956, publicou um série de pequenos textos sobre os mitos cotidianos em vigência na sociedade francesa, mas que pode ser estendida à sociedade européia e ao ocidente de maneira geral. Dentre estes “mitos”, algumas práticas esportivas que no entender do semiólogo reencenavam antigas formas rituais, atualizavam velhas *mitologias* e recolocavam signos em circulação para desempenhar funções ideológicas específicas no campo afetivo ou dentro da lógica de consumo massificado, análise próxima daqueles fenômenos depois diagnosticados também por Guy Debord na obra *A sociedade do espetáculo* (2017). Neste sentido, a crítica de Roland Barthes se aproxima do que então conhecemos como sendo uma crítica da indústria cultural desenvolvida pela chamada *Escola de Frankfurt* a qual o nome, a memória e algumas ideias de Walter Benjamin estão associados.

Neste mesmo período citado anteriormente, Roland Barthes escreveu o argumento e realizou a narrativa em *voz-off* para o documentário *Le Sport et Les Hommes* (1961), a pedido de Hubert Aquin. Em produção recente (2016), a *Netflix* exibiu uma série documental denominada *Religion of Sports* em que relaciona as paixões pelos esportes de risco com o desenvolvimento tecnológico, com as religiões e com *mitologias*. Pode-se reconhecer um *halo* da semiologia barthesiana nas entrelinhas da estrutura do roteiro da série, mas vaza pelos interstícios dos episódios da série, a crítica ácida e verdadeira de Guy Debord.

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. Ele é o âmagô do irrealismo da sociedade real. Sob todas suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo

constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a *presença permanente* desta justificação, enquanto ocupação da parte principal do tempo vivido fora da produção moderna (DEBORD, 2017, p. 38-39).

Entretanto, estes esportes considerados *radicais* são assim considerados principalmente devido aos graus de risco e níveis de intensidade envolvidos em suas atividades físicas corporais nas paisagens em que se afirmam. Exemplos extremos podem ser constatados em alguns dos principais documentários sobre surfe exibidos e premiados em festivais em 2017. Em *Big Wave Project*, Tim Bonython registra a experiência de alguns principais *surfriders* escalando montanhas de águas furiosas de mais de 30 metros de altura. Em 2016, Mick Fanning uniu-se aos fotógrafos noruegueses Emil Sollie e Mats Grimsæthde para obter uma sessão de surfe noturno sob as luzes irradiantes da Aurora Boreal no Círculo Pólo Ártico. Em *Under an Artic Sky* (direção de Chris Burkard, 2017) seis surfistas também repetem (para as câmeras) a façanha de surfar nas águas geladas do Ártico. Em *Mad Dogs* (2015), os brasileiros Danilo Couto, Marcio Freire e Yuri Soledade desafiam de peito aberto, com a técnica da remada, sem *jet-ski*, negando-se às estratégias de segurança, sem coletes de flutuação, sem resgate, sem plano B, as *Jaws* (“ondas tubarões”) de *Pe’ahi*, no Hawai.

Os signos de radicalidade são também afirmados em documentários que retratam alguns *enfants terribles* do esporte. No Brasil, o relevante documentário *Radical – A controversa saga de Dadá Figueiredo* (direção de Raphael Erichsen, 2013) sobre a vida e a carreira de um surfista brasileiro cuja postura rebelde o transformou em um anti-herói do esporte nos anos 70. Sua relevância se deve à *performance* narrativa que invalida, entre aspas, o mito do “bom-moço” no surfe, para revelar o retrato de um jovem de periferia vinculado à cena *punk* e *hard core* no Rio de Janeiro mas que, amadurece depois de diversos reveses, cicatrizes e alguns ossos quebrados, para se tornar enfim, um “atleta de Cristo” de uma *school surf* para crianças. Em *Surfar para uma nova vida* (2017), Josh Izenberg, Wynn Padula compõem uma narrativa de exaltação do surfe como um dispositivo terapêutico de recuperação da auto-estima de ex-veteranos mutilados pela guerra. Estes dois pólos “positivados” invertem a compreensão do surfe como atividade integrada à natureza no sentido da *old school*, como se a espiritualidade atribuída ao tradicionalmente ao surfe também se revelasse pelo caminho inverso.

*Take every waves – the life of Laird Hamilton* (Rory Kennedy, 2017) retrata os altos e baixos de um *Big Wave surfer* de comportamento difícil, que fugindo do estereótipo do gênero “*peace and love*” gerou expectativas positivas e negativas em todos os seus feitos e realizações em quase 40 anos de invenção de formas de conquistas do oceano. Seu corpo é bastante marcado por acidentes, fraturas e sequelas. Dedicar-se a outras modalidades como o *paddle boarding* foram maneiras de Laird se adaptar aos acidentes, sequelas e dificuldades para surfar. Um dos primeiros surfistas a organizar uma equipe de *tow surfing*, Laird Hamilton tem se dedicado a alguns anos ao controverso desenvolvimento de um tipo de prancha flutuante batizada por ele de hidrofólio. Em *Take every waves*, Laird realiza testes com o seu *foil board* em ondas gigantescas. De *enfant terrible* comparado com “um demônio da Tasmânia” em sua infância e adolescência no Havaii, Laird tornou-se no entanto, um modelo de surfista reverenciado.

Em *Valley Uprising* (MORTIMER, 2014), assistimos um documentário que resgata parte de uma importante história de cerca de cinquenta anos de exploração em *campings*, *slake-lines*, escaladas, escaladas livres, *high-lines*, saltos de pára-quedas, *base-jumpings* e *wingsuits*, *rock in roll* e contra-cultura no mítico Parque *Yosemite* e suas icônicas montanhas, penhascos e paredões rochosos. Tal como *Dogtown and Z-Boys*, *Valley Uprising* é um contraponto aos filmes de surfe nestes estudos. Pelo contexto de emergência cultural destes esportes terem se desenvolvido na chamada *Bay Area* da Califórnia, Brandão (2009) em sua pesquisa prefere designá-los como *esportes californianos*. Sendo também denominados de *esportes alternativos* justamente para serem diferenciados dos esportes considerados tradicionais ou, *olímpicos*.

Estas distinções problemáticas ainda em aberto exigem uma breve reflexão histórica. Tratar-se-á de um fato social antropológico? É da condição humana praticar atividades esportivas que envolvem diferentes graus de risco e probabilidade de danos à integridade física do corpo?

Os estudos antropológicos indicam que muitas atividades físicas praticadas pela humanidade desde a pré-história como correr, saltar, nadar, caçar, e que depois se desenvolveram afirmativamente em práticas esportivas, tinham como finalidade básica assegurar a sobrevivência da espécie (TUBINO, 2010). Neste sentido, junto com outras atividades realizadas em grupo, principalmente os trabalhos manuais realizados por mulheres e crianças e que auxiliavam no desenvolvimento das motricidades básicas,

vincularam-se também aos processos de uma educação comunitária, conforma a opinião de Tubino (1999, 2010). Outras atividades físicas tinham a função específica de constituir e assegurar valores como a coragem e a nobreza heróica, principalmente em ritos de passagem destinados aos jovens do sexo masculino (LE BRETON 2009; GENNEP, 2011). A etnografia nos informa sobre jogos de guerra, de bravura e destrezas físicas corporais, um *ethos* guerreiro como afirmação da vida adulta, da masculinidade e das posições de liderança (HUIZINGA, 2017). As revistas especializadas no surfe ao tentar reconstituir a história do desenvolvimento desse esporte como sendo originário das Ilhas Polinésias, narram diversas vezes as façanhas de líderes guerreiros que afirmavam as suas bravuras desafiando as ondas com as suas pranchas de madeira ritualmente construídas (SILVA, 2004, p. 131). Do mesmo modo que a redação do *Cahiers du Cinéma*, pouco definida como um espaço concreto, virtualmente estabelecida entre as poltronas das sessões de cinema da Cinemateca Francesa na gestão de Henri Langlois, foi durante muito tempo uma espécie de sistema solar para a cinefilia mundial, as *Surfs Magazines* fundaram as mitologias necessárias para que o surfe e os outros esportes nele espelhados, com todas as suas inventivas variações, desde a figura heróica de Tom Blake, as interpolações poéticas de Drew Kampion e os recitais *com areia nas sandálias* de Bruce Brown ao exibir as sessões de seus *surf movies* acompanhado pela *Sandalls Band*, são as vozes do mito, no rumor da língua, nos espectros da imaginação que vão forjando à luz das fogueiras acesas na praia, uma “ciência do concreto” à maneira de Claude Lévi-Strauss (BAECQUE, 2010; LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 15-49). A “Verdade” não poderá aqui ser encontrada sob a forma feminina de uma estatueta grega nem mesmo sob a figura imponente da *Estátua da Liberdade*, pois essa “cultura” foi formada – aliás, como quase todas as outras – de fragmentos tomados de empréstimos à outras culturas, uma *bricolage*, como ensina Lévi-Strauss (2010, p. 32-38). Onde fosse possível, no caldeirão de sopa das *Surfs Magazines*, os componentes energéticos que formaram e formam ainda o *ethos* do surfe foram extraídos de imaginários hindus do *yoga* para a preparação física, das meditações zen-budistas auxiliares da concentração e da paciência, do equilíbrio físico e mental, da alimentação vegetariana, da culinária macrobiótica, das palavras de origem *viking*, das intraduzíveis expressões havaianas, da Teoria da Relatividade de Einstein. Todas estas misturas ainda estão sendo preparadas no interior da terra e as moléculas de carbono

transferidas aos corpos dos atletas vão formando as faces cristalinas de um belo diamante.



**Figura 30. Bruce Brown (1937-1917)**  
**Fonte: Encyclopedia of surfing**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Realizamos uma árdua peregrinação por vários campos de conhecimento e algumas de suas diversas formas de representação. Ainda que esta travessia do *deserto do real* tenha se realizado nas bordas de sua circunscrição. Nem sequer vislumbramos na distância, os diversos centros do labirinto. Com Walter Benjamin, insistimos, resistimos, com a evocação, com o desejo por *regimes de apresentação* (em alemão, *Darstellung*), regimes de presentificação, o que se expõe, se torna necessariamente presente<sup>11</sup>. Aquilo que se a realiza, *a cena do subjétil*, por uma *performance* da narrativa e em sua dobra, dobra sobre dobra, por vias de uma *narrativa performática* (DERRIDA, 1998; RAVETTI, ARBEX, 2011). Essas flexões de sentido informam uma aposta no jogo das *diferenças* (conforme Gilles Deleuze). Confiamos que a quase totalidade dos meios audiovisuais de expressão dos esportes considerados radicais só podem se efetuar e se efetivar necessariamente por *regimes de apresentação*. É neste sentido que, várias destas realizações audiovisuais exercitam-se para uma biopolítica, de imediato pelo recurso ou a resiliência em promover a enunciação na primeira pessoa do singular, mesmo se agenciados, no sentido propriamente foucaultiano, por dispositivos ou instituições de poder. Nos termos da esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari não nos é difícil reconhecer que os atletas radicais operam por alianças de nomadismo e que se conformam à autonomia de uma máquina de guerra (DELEUZE, GUATTARI, 1997). A questão, ainda nos termos de Deleuze e Guattari, não é se este audiovisual é um “cinema menor” mesmo que movimente grandes somas de dinheiro e, sim, que esses atletas radicais se exercitam na aplicação de *uma ciência menor*. Agem dentro das condições e sobre os condicionantes dos elementais da natureza; desenvolvem um aprendizado intuitivo para se mover como tensores dentro das estruturas cristalinas da matéria do tempo e do movimento. Movem-se nos vetores destes cristais. Uma conformação virtual de sólidos geométricos é o aspecto metafísico de suas ações no espaço físico concreto. Não há espanto algum sobre isso. Todos nós produzimos de algum modo estes registros virtuais. Todos nós inscrevemos trajetórias virtuais de movimento no espaço. No entanto, os atletas radicais, os atletas de modo geral, ampliam as geometrias possíveis para muito além das restrições do plano cartesiano. Estão operando outras condições cognitivas espaço-corporais. Essa é a questão intuitiva que

---

11 A este propósito verificar a excelente argumentação de Jeanne Marie Gagnebin em *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. GAGNEBIN (2014).

alcançamos e que se torna ainda necessária de ser investigada e confirmada. Falta-nos instrumentos de mensuração tais como sensores de percepção e notação de movimento e sistemas de programação computacional que pudessem verificar nas imagens ou nas ação físicas reais, os vetores de movimento que são realizados nas ações esportivas executadas pelos atletas. Estes instrumentos de mensuração já existem em ampla aplicação nos mais diversos setores do conhecimento, da medicina, da indústria e dos negócios. O cinema de animação é pródigo no uso destas ferramentas de análise do movimento para produzir protótipos de personagens, assim como a ascendente indústria dos jogos eletrônicos. Na arte da dança, Rudolph Laban tornou-se um importante pioneiro destes estudos. Essa projeção geométrica foi também o elemento estrutural de criação do coreógrafo Merce Cunningham. A questão emergente e que mais nos importa aqui é a de que as operações de *mise-en-scène* cinematográficas podem executar trajetórias de movimento ainda limitadas eficientemente ao plano cartesiano. Rumo a uma geometria não-euclidiana. Portanto, o audiovisual dos esportes radicais assinalam para possibilidades mais amplas de execução de movimento, isto é, para a possibilidade de outras dramaturgias do corpo.

## REFERÊNCIAS

**A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS.** Direção: Werner Herzog. Produção: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication de France. USA, França, Reino Unido, Canadá, Alemanha, 2010. Distribuição: Zeta Filmes (DVD).

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** (trad. de Selvino José Assmann) São Paulo: Boitempo, 2007.

ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem** (org. / trad. Carlos Rodrigues, coord. Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Carlos Rodirigues, coordenação). - Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

**ANY SNOW, ANY MOUNTAIN.** Direção: Warren Miller. Produção: Warren Miller Productions, USA, 1971.

**APRENDIZ DE BASE JUMP.** Direção: Ricardo Quintela. Produção Célula Filmes. Co-Produção Canal OFF, Brasil, 2015. (série de TV).

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo** (trad. Teixeira Coelho). - São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

**ATLAS DO ESPORTE NO BRASIL.** Disponível em <<http://www.atlasesportebrasil.org.br/index.php>>. Acesso em 27 de Novembro de 2016.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** (trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza). - São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1980.

\_\_\_\_\_, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** (trad. Julio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.** (trad. Léa Novaes). - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. (trad. Maria Zélia Barbosa Pinto). In.: **Análise estrutural da narrativa.** Roland Barthes [et. al.] Petrópolis, RJ: Vozes, 2011: 19-62.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol. 1.** (tradução, apresentação, e organização Fernando Scheibe). - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

\_\_\_\_\_, Georges. **A parte maldita: Precedida de A noção de dispêndio.** (trad. Julio Castañon Guimarães). Belo Horizonte: Autêntica, 2016b.

\_\_\_\_\_, Georges. **Teoria da Religião: seguida de Esquema de uma história das religiões.** (trad. Fernando Scheibe). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** (Trad. Eloísa Araujo Ribeiro). São Paulo: Cosac Naify, 2014.



BRAZIL, Tania Kobler e PORTO, Thiago Jordão. **Os Escorpiões**. Salvador: EDUFBA, 2010.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In.: **Imagem-Máquina – A era das Tecnologias do Virtual** (org. André Parente). - São Paulo: ed. 34, 1993.

\_\_\_\_\_, Raymond. A máquina-cinema. In.: **Cadernos de Subjetividade: O reencantamento do concreto**. São Paulo: PUC, Editora HUCITEC, 2003.

BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. In: Concinnitas n.08, revista do Instituto de Artes. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

\_\_\_\_\_, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In.: **Pensar a imagem** (org. / trad. Carlos Rodrigues, coord. Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Carlos Rodrigues, coordenação). - Belo Horizonte: Autêntica, 2015:115-137.

\_\_\_\_\_, Hans. Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à iconologia. In: **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia** n.08, revista do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo: PUC, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht** (trad. Claudia Abeling). - São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão** (trad. João Barrento). - Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_, Walter. **Imagens do Pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas**. (Edição e Tradução João Barrento), - Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

\_\_\_\_\_, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. (Edição e Tradução João Barrento). - Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

\_\_\_\_\_, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves). - São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2013.

\_\_\_\_\_, Walter (et al). **Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção** (trad. Marijane Lisboa, Vera Ribeiro). - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_, Walter. **Rua de mão única. Obras Escolhidas Volume II** (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa,). - São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas Volume I** (trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne-Marie Gagnebin). - São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_, Walter. Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo. **Obras Escolhidas Volume III** (trad. José Carlos Martins Barbosa, Hermes Alves Baptista). - São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BLANCHOT, Maurice. A experiência-limite. In.: **A Conversa Infinita 2**. (trad. João Moura Jr.). - São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_, Maurice. **O espaço literário**. (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna – Representação da História em Walter Benjamin**. - São Paulo: FAPESP, Edusp, 2000.

BRETAS, Alécia. **A constelação do sonho em Walter Benjamin**. - São Paulo: Humanitas, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. **The Dialectics of Seeing - Walter Benjamin and the Arcades Projects**. - Cambridge: MIT, 1989.

CAHIERS DU CINÉMA. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nSPftUeVS18>>. Acesso 6 de junho de 2018.

CALLON, Michel. Por uma nova abordagem da ciência. Da inovação e do mercado. O papel das redes sociotécnicas. In.: **Tramas da rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação** (org. André Parente / trad. Eloisa Araujo). - Porto Alegre: Sulina, 2010:64-79.

CANALTECH. WAFFER DE SILÍCIO. DISPONÍVEL EM <[HTTPS://CANALTECH.COM.BR/HARDWARE/O-QUE-E-SILICIO-E-POR-QUE-OS-MICROCHIPS-SAO-FEITOS-DESSE-MATERIAL](https://canaltech.com.br/hardware/o-que-e-silicio-e-por-que-os-microchips-sao-feitos-desse-material)>. ACESSO EM: 14 DE JUNHO DE 2018.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. (trad. Regina Thompson). São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX** (org. José Reginaldo Santos Gonçalves). - Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário** (trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta). - Belo Horizonte: Humanitas/UFMG, 2008.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador – Visão e modernidade no século XIX** (trad. Verrah Chamma). - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CROMBERG, Renata Udler. Corpo e linguagem: Tornar-se autora. In. **Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação** (org. Bartucci, Giovanna). - Rio de Janeiro: Imago, 2000:149-183.

CUNHA, GLADYS FRANK DA. **MICROSCÓPIO DE LEENWENHOEK**. DISPONÍVEL EM <[HTTP://WWW.TELIGA.NET/2010/01/UM-BREVE-HISTORICO-DA-DESCOBERTA-DA.HTML](http://www.teliga.net/2010/01/um-breve-historico-da-descoberta-da.html)>. ACESSO EM 18 DE JUNHO DE 2018.

DAVIS, David. **Waterman - The Life and Times of Duke Kahanamoku**. - University of Nebraska Press, 2015. Disponível em <<http://explore.surf/the-life-and-times-of-duke-kahanamoku>> . Acesso em 15 de Dezembro de 2016.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano – artes de fazer** (trad. Ephraim Ferreira Alves). - Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

**DE FIL EN AIGUILLES.** Direção: Laurent Triay. Produção: Pyrénaline, Catliners, Skyliners, One inch dream, Line Service. França, 2013. Distribuição: Canal OFF.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974).** (Edição David Lapoujade; Org. e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi). São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Diferença e repetição** (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado). - Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Lógica do sentido** (trad. Luiz Roberto Salinas). - São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Conversações, 1972-1990** (trad. Peter Pal Pélbart). - Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Proust e os signos** (trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado). - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Nietzsche e a filosofia** (trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias). - Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** (trad. de Bento Prado Jr. Alberto Alonso Munõz). - São Paulo: Ed. 34 letras, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5** (trad. Peter Pal Pelbart e Janice Califa). - São Paulo: Ed 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4** (trad. Sueli Rolnik). - São Paulo: Ed 34, 1997.

**DIAGNÓSTICO NACIONAL DO ESPORTE.** Disponível em <<http://www.esporte.gov.br/diesporte/2.html>>. Acesso em 09 de Novembro de 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha** (Prefácio Stéphane Huchet; trad. Paulo Neves). - São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes.** (trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** (trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova). Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Pós, Belo Horizonte, v. 2, nº4, p. 204-209, Novembro de 2012.

\_\_\_\_\_, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** (trad. Paulo Neves). São Paulo, SP: Ed. 34, 2015a.

\_\_\_\_\_, Georges. **Diante do tempo – História da Arte e anacronismo das imagens.** (trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex). - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

\_\_\_\_\_, Georges. **A semelhança informe – ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille** (trad. Caio Meira, Fernando Scheibe, Marcelo Jacques de Moraes). - Rio de Janeiro: Contraponto, 2015c.

\_\_\_\_\_, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière** (trad. Vera Ribeiro). - Rio de Janeiro: Contraponto, 2015d.

**DOGTOWN AND Z-BOYS.** Direção: Stacy Peralta. Co-Produção: Agi Orsi Productions, Vans See. USA, 2001. Distribuição:

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In.: **Transcineas** (org. Katia Maciel). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009: 49-70.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase.** (trad. Beatriz Perrone Moisés e Ivone Castilho Benedetti). - São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELLIS, William. **A Narrative of a Tour through Hawaii, or Owhyhee, with remarks on the History, Traditions, Manners, Customs and Language of the inhabitants of the Sandwich Islands** (Edição de 1827). - Hawaiian Gazette Co., Ltd, Honolulu, Hawaii, 1917. Disponível em <https://archive.org/details/journalofwilliam000434mbp>. Acesso em 9 de janeiro de 2017.

**ENCYCLOPEDIA OF SURFING.** Disponível em <http://encyclopediaofsurfing.com/>. Acesso em 5 de janeiro de 2017.

**ENDLESS SUMMER.** Direção: Bruce Brown. Produção: Bruce Brown Films, 1966. DVD.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Dossiê Deleuze.** - Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.

ESCOREL, Eduardo. **Icarus: Fraude Americana e conspiração Russa.** Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/icarus-fraude-americana-e-conspiracao-russa/>. Acesso em 06 de Março de 2018.

**EXTREMO SUL.** Direção: Mônica Schmiedt e Sylvestre Campe. Produção: Mônica Schmiedt e Sylvestre Campe. Brasil, 2005. (DVD).

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber: ditos e escritos, vol. IV.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 281-305.

\_\_\_\_\_, Michel. **A Hermeneutica do sujeito** (Trad. Marcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail). São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010: 3-24.

FORTES, Rafael. **O surf nas ondas da mídia: esporte, juventude e cultura.** - Rio de Janeiro: Apicuri/FAPERJ, 2011.

FORTES e MELO. **Em busca da aventura: repensando o esporte, o lazer e a natureza** (DIAS, Cleber Augusto Gonçalves e ALVES, Edmund de Drummond Alves Junior (orgs.)). - Niterói, RJ EDUFF, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa-Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** - São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

GATTI, José. **Cinema e Universidade: Diferentes convergências** (orgs. Laécio Ricardo, Thaís Vidal, Txai Ferraz). - Recife: Ed. UFPE, 2017:197-205.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, Aura e Rememoração – Ensaio sobre Walter Benjamin**. - São Paulo: Ed. 34, 2014.

\_\_\_\_\_, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. - São Paulo: Perspectiva, 2013.

**GAUCHOS DEL MAR**. Direção: Julian e Joaquin Azulay. Produção: Gauchos del Mar. Argentina, 2012. Distribuição: Netflix.

GAUDREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica** (trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros). - Brasília: Editora UNB, 2009.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem** (trad. Mariano Ferreira, apresentação Roberto Da Matta). Petrópolis, RJ: Vozes, 2011:71-106.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Relógio D' Água. - Lisboa, 1997.

GIL, José e LINS, Daniel (Orgs). **Nietzsche e Deleuze: jogo e música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

**GIVEN**. Direção: Jess Bianchi. Co-Produção: APU Productions, Avocados & Coconuts. USA, 2016. Distribuição: Netflix.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura** (trad. Ana Isabel Soares). - Rio de Janeiro, Contraponto: PUC Rio, 2014.

GUERRA NETO, Aurelio. O êxtase e sua relação com o conceito. in Gil, José e Lins, Daniel (Orgs). **Nietzsche e Deleuze: jogo e música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008: 36-52.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. (trad. João Paulo Monteiro). São Paulo: Perspectiva, 2017:53-85.

**ICARUS**. Direção: Bryan Fogel. Co-Produção: Alex Productions, Chicago Media Project, Diamond Docs. USA, 2017. Distribuição: Netflix.

INFINITE IMAGINED. **A neuron in the retina**. in.:Curious Archive. Disponível em <<http://infinity-imagined.tumblr.com/post/4889213516/a-neuron-in-the-retina>>. Acesso em 14 de Junho de 2018.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais** (Trad. Leticia Cesarino). Horiz. antropol. 2012, vol.18, n.37,

pp.25-44. ISSN 0104-7183. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>>. Acesso em 14 de Junho de 2018.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes** (trad. Laymert Garcia dos Santos). - São Paulo: N-1 edições, 2015.

LATOURE, Bruno (em colaboração com émilie Hermandt). Redes que a razão desconhece: Laboratórios, bibliotecas, coleções. In.: **Tramas da rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação** (org. André Parente / trad. Marcela Mortara). - Porto Alegre: Sulina, 2010:39-63.

LATOURE, Bruno e WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos** (trad. Angela Ramalho Viana). - Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LE BRETON, David. **Condutas de Risco: dos jogos de morte ao jogo do viver** (trad. Lólio lourenço de Oliveira). - Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

\_\_\_\_\_, David. **Antropologia do corpo e da modernidade** (trad. Fábio dos Santos Creder Lopes). - Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

**LEGENDARY SURFERS**. Disponível em <[www.legendarysurfers.com](http://www.legendarysurfers.com)>. Acesso em 5 de janeiro de 2017.

**LE SPORT ET LES HOMMES**. Direção: Hubert Aquin. Co-Produção: National Film Board of Canada (NFB), Canadá, 1961.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural II** (trad. E coord. Maria do Carmo Pandolfo). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993:229-243).

\_\_\_\_\_, Claude. **Mitológicas I, II, III, IV**. (trad. Beatriz Perrone-Moisés). São Paulo: Cosac Nsyfy, 2004.

\_\_\_\_\_, Claude. **O pensamento selvagem**. (trad. de Tânia Pellegrini). Campinas, SP: Papirus, 2010.

LINS, Daniel. A alegria como força revolucionária in.: **Fazendo Rizoma: pensamento contemporâneo** (org. Beatriz Furtado e Daniel Lins). São Paulo: Hedra, 2008: 45-57.

\_\_\_\_\_, Daniel. Deleuze: o surfista da imanência. In.: Lins, Daniel e Gil, José (orgs). **Nietzsche Deleuze jogo e Música: VII simpósio internacional de filosofia**. Rio de Janeiro: Forense universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008:53-75.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos hipermodernos**. (trad. Mário Vilella). São Paulo:Barcarolla, 2004.

MACHADO, Arlindo. Regimes de imersão e modos de agenciamento. In.: **Transcinemas** (org. Katia Maciel).Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009:71-83.

\_\_\_\_\_, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. - São Paulo: Brasiliense, 1984.

**MAD DOGS**. Danilo Couto, Marcio Freire e Yuri Soledade. Co-Produção: Canal OFF. USA, Brasil, 2015. (Filme e série de TV).

MANDELBROT, Benoit. Fractais: uma forma de arte a bem da ciência. In: André Parente (Org.) **Imagem Máquina**. São Paulo: Ed. 34, 1999. 195-200.

MARK WITKOWSKI'S ARCHIVE. **Kaiser Panorama**. Disponível em: <<http://www.aiq.talktalk.net/3D/kaiserpanorama.htm>>. Acesso em 23 de Maio de 2018.

MATOS, Olgária C. F. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. - São Paulo: Brasiliense, 1993.

MATURANA R., Humberto. **A árvore do conhecimento – as bases biológicas da compreensão humana**. Humberto R. Maturans e Francisco J. Varela (Trad. Humberto Mariotti e Lia Diskin). São Paulo: Palas Athena, 2001a.

MATURANA R., Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. (organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001b.

MATURANA, Humberto R., e Francisco J. Varela. **De Máquinas y seres vivos – autopoiesis a organizacion de lo vivo**. Buenos Aires, Argentina: Lumen, 2003.

MEDICAL PRESS. **This is a group of neurons**. EPFL/Human Brain Project. Disponível em <<https://medicalxpress.com/news/2014-05-human-electrical-dopamine-neurons.html>>. Acesso em 14 de junho de 2018.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. (trad. Sibylle Muller). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

**MINHA VIDA NO ÁRTICO**. Francisco Mattos. Co-Produção Canal OFF, Brasil, 2016. (série de TV).

MONDZAIN, Maria-José. A imagem entre a proveniência e destinação. In.: **Pensar a Imagem** (org. ALLOA, Emmanuel). - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautreamont à Bataille**. - São Paulo: Iluminuras, 2010.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. - Rio de Janeiro:NAU, 2009.

MUSEUM OF ART PHILADELPH. **Monte Sainte Victoire**. Paul Cézanne (1904-1906). Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/102997.html>>. Acesso em: 06 de Junho de 2018.

NATIONAL GEOGRAPHIC. **Pintura rupestre Caverna de Lascaux Dordone França**. Disponível em <<https://www.natgeo.pt/photography/2018/04/3-lugares-incriveis-dedicados-arte-rupestre-na-europa>>. Acesso em 16 de janeiro de 2018.

NOVAES, Adauto. **O olhar** (org.). - São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



ORTEGA, Francisco. Da ascese à bio-ascese: ou do corpo submetido à submissão do corpo. In: Rago, Margareth, Orlandi, Luiz B. Lacerda, Veiga-Neto, Alfredo (Orgs). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002:139-173.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. **A crise da arte em Walter Benjamin**. - São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PELBART, Peter Paul. **Vida Capital: Ensaios de Biopolítica**. - São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_, Peter Paul. **O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. - São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PENÍNSULA MITRE. Direção: Julian e Joaquin Azulay. Produção: Gauchos del Mar. Argentina 2012. Distribuição: Netflix.

PERNISA, Carlos, FURTADO FIORESE, Fernando Fábio e ALVARENGA, Nilson Assunção (orgs.) **Walter Benjamin: Imagens**. - Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

PHOTOGRAPHIC MERCADILLO. Fotografia de Dimitris Makrygiannakis. Disponível em <https://www.instagram.com/photographicmercadillo>. Acesso em 26 Março de 2018.

PRIEUR, Jérôme. **O espectador noturno – Os escritores e o cinema**. (trad. Roberto Paulino e fernanda Borges). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995:25-27.

QUIGNARD, Pascal. **Odio a la musica: diez pequenos tratados**. Barcelona, Buenos Aires, México D.F., Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 2005.

RADICAL – A CONTROVERSA SAGA DE DADÁ FIGUEREDO. Direção: Raphael Erichsen. Produção: 3Film. Brasil, 2013. Distribuição: Netflix.

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In.: **Teoria Contemporânea do Cinema volume III – Documentário e narrativa ficcional** (org. Fernão Ramos). - São Paulo: Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_, Fernão. **A imagem-câmera**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

RED BULL. Disponível em <https://www.redbull.com/br-pt/instituto-datafolha-confirma-sao-mais-de-8-milhoes-de-skatistas> reportagem de 24 de Outubro de 2016; Acesso em 27 de Novembro de 2016.

RED BULL STRATOS. Disponível em <http://www.redbullstratos.com/>. Acesso em 26 de Novembro de 2016.

RELIGION OF SPORTS. Direção e Produção Executiva: Gotham Chopra [et al]. Distribuição: DirecTV/Netflix, USA, 2016. (série de TV).

RYAN DOYLE FREE RUNNING IN BEAUTIFUL XILITLA. Co-Produção: Red Bull Media House. Áustria, Inglaterra, México, 2011. Distribuição: Canal OFF.



ROMERO, Daniel. **Marx e a técnica**. - São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2005

SERRES, Michel. Tempo, erosão: faróis e sinais de brumas. In. Woolf, Virginia. **O tempo passa** (trad. Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013:61-95.

\_\_\_\_\_, Michel. **Variações sobre o corpo**. (trad. Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_, Michel. **Hominescências: o começo de uma outra humanidade**. (Trad. Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SILVA, Fernando Alexandre Guimarães da. **Dicionário do Surf**. Florianópolis: Cobra Coralina, 2004.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques** (1958). (trad. Pedro Peixoto Ferreira; Revisão Christian Pierre Kasper). Paris: Aubier, 2008. Disponível em <<https://cteme.wordpress.com/publicacoes/do-modo-de-existencia-dos-objetos-tecnicos-simondon-1958/>>. Acesso em 26 Abril de 2018.

\_\_\_\_\_, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação** (trad. Pedro P. Ferreira e Francisco A. Caminatti; Revisão Laymert Garcia dos Santos). Cadernos de Subjetividade: O reencantamento do mundo. São Paulo: PUC, HUCITEC, 2003.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário. In.: **Teoria Contemporânea do Cinema volume III – Documentário e narratividade ficcional** (org. Fernão Ramos). - São Paulo: Editora Senac, 2005:128-157.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno** (trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr.). - Porto Alegre, RS; São Paulo, SP: L&PM, 1986.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. (trad. Samuel Titan Jr.). São Paulo: Cosac Naify, 2003.

**SURFAR PARA UMA NOVA VIDA (RESURFACE)**. Direção: Josh Izenberg, Wynn Padula. Produção: Scott Stillman. USA, 2017. Distribuição: Netflix.

**SURFING HERITAGE ET CULTURE CENTER**. Disponível em <<http://www.surfingheritage.org/>>. Acesso em 5 de janeiro de 2017.

**TAKE EVERY WAVE: A LIFE OF LAIRD HAMILTON**. Director: Rory Kennedy. Produção: Moxie Firecracker Films. USA, 2017. Distribuição: Netflix.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poética da subjetivação. In. **Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação** (org. Bartucci, Giovanna). - Rio de Janeiro: Imago, 2000:71-99.

**THE HAWAIIANA NUMISMATIST**. Selo comemorativo em homenagem a Duke Kahanamoku. Disponível em <<https://thehawaiiananumismatist.com/2016/01/15/my-kahanamoku-collection/>>. Acesso em 16 de Julho de 2017.

**THE SEARCH FOR FREEDOM**. Direção: Jon Long. Co-Produção: ITM Film, Canadá, 2015.

**THROUGH THE MILL.** Chris Akrigg (England, 2012). Co-Produção: Mongoose. Disponível em <<https://vimeo.com/48131951>>. Acesso em 14 Julho de 2018.

**TIERRA DE PATAGONES.** Direção: Julian e Joaquin Azulay. Produção: Gauchos del Mar. Argentina, 2014. Distribuição: Netflix.

**TRANSPATAGÔNIA - PUMAS NÃO COMEM CICLISTAS.** Direção: Cauê Steinberg. Produção: Fábula Filmes. Brasil, 2016. Distribuição: Netflix.

TUBINO, Manoel José Gomes. **O que é o esporte.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_, Manoel José Gomes. **Estudos brasileiros sobre o esporte: ênfase no esporte-educação.** Maringá : Eduem, 2010.

**UNDER AN ARTIC SKY.** Direção: Chris Burkard. Produção: Sweatpants Media. USA, 2017. Distribuição: Netflix.

**VALLEY UPRISING.** Direção: Peter Mortimer e Nick Rosen.Co-Produção: Sender Films, Big UP Productions, USA, 2014. Distribuição: Netflix.

VAZ, Alexandre Fernades. **Esportes e Modernidade: Notas sobre crítica e escritura histórica em Walter Benjamin.** - Buenos Aires: Educación Física y Deportes, Ano 5, nº26, 2000.

VIEIRA, João Luiz. Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica. In. **O Homem-Máquina: A ciência manipula o corpo** (org. Adaauto Novaes). - São Paulo: Companhia das Letras, 2003:317-345.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão** (trad. Paulo Roberto Pires). - Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin – Uma biografia** (trad. Romero Freitas). - Belo Horizonte, 2017.

**WORLD SURF LEAGUE.** Disponível em <<http://www.worldsurfleague.com/>>. Acesso em 26 julho de 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz & Terra, 2008.

\_\_\_\_\_, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo:Cosac Naify, 2012.

ZICHLER, Hanns. **Kafka vai ao cinema** (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005:39-46.